

SOCIEDAD Y POESIA EN *RESIDENCIA EN LA TIERRA* DE PABLO NERUDA

René Antonio Mayorga

“Deber de los poetas es cantar con sus pueblos y dar al hombre lo que es del hombre: sueño y amor, luz y noche, razón y desvarío”. (Pablo Neruda)

“Qué tiempos son éstos en los que un diálogo sobre árboles casi es un crimen. Porque encierra el silencio sobre tantas fechorías”. (Bertolt Brecht)

I. ALGUNOS ASPECTOS DE LA LIRICA MODERNA Y LA *RESIDENCIA EN LA TIERRA* DE PABLO NERUDA

Residencia en la tierra, ciclo poético de tres libros escritos entre 1925 y 1945, constituye una de las obras más significativas de la vasta producción de Pablo Neruda. La influencia que ha ejercido sobre la poesía latinoamericana ha sido profunda y hasta excesiva, según el criterio de muchos autores, y sirvió posteriormente para rechazar la poesía que Pablo Neruda, siguiendo otros cánones estéticos y políticos, escribió después de *Residencia*. Pero aquí no nos interesa indagar las causas de esta influencia, sino analizar la estructura de esta obra que, por su temática y estilo, representa un eslabón central en la evolución poética de Pablo Neruda. *Residencia en la tierra*, su primera obra verdaderamente creadora, ahonda y lleva a su término las tendencias originales que el poeta había revelado en los *Veinte poemas de amor* (1924). Sin embargo, no repunta sólo por la alta calidad lírica sostenida a lo largo de todos los poemas; su importancia fundamental se deriva también del hecho que, al ser precisamente nudo de intensa concentración y culminación de todo un período de creación, *Residencia en la tierra* abandona el cauce espiritual que la alimentaba y rompe radicalmente con la poesía de la angustia y la soledad. A partir de “Reunión bajo las nuevas banderas” (tercera parte del tercer libro de *Residencia*) nos encontramos en una fase cualitativamente diferente que llega a su máxima expresión en el *Canto General* (1949).

El objetivo de este trabajo es poner al descubierto los elementos estructurales, los rasgos esenciales, que tipifican *Residencia en la tierra* particularmente en cuanto a contenido temático, aunque sin dejar de lado las características de expresión. Partimos del criterio de una interpretación inmanente, que tome debida cuenta de la relación existente

entre poesía y sociedad, no como relación de dos órdenes recíprocamente ajenos, sino como realidad constitutiva e inherente a la esencia poética misma. Sostenemos que en Pablo Neruda y en las líneas fundamentales de la lírica moderna, el carácter contradictorio que asume la obra lírica frente a la sociedad, y que se decanta temática y formalmente, no es un asunto meramente individual que atañe psicológica o ideológicamente sólo al poeta. Al contrario; las contradicciones histórico-sociales resaltan en la contradicción fundamental que opone a la lírica moderna contra el desarrollo de la sociedad burguesa. "La lírica no debe ser deducida de la sociedad; su contenido social es precisamente lo espontáneo y que no emana simplemente de las relaciones sociales existentes"¹.

Ya Hugo Friedrich, en su magnífico análisis de la lírica moderna, no obstante haberse atenido a su pura lógica interna, tuvo que hacer referencia al hecho que la lírica moderna, cuyo punto de arranque es Baudelaire, refleja el sufrimiento ante la esclavitud de una época que, dominada por la tecnificación y la comercialización del mundo, redujo la libertad humana a su mínima expresión². Aunque Friedrich absolutiza el proceso económico-industrial de la sociedad burguesa sin advertir su carácter histórico y no natural y, por tanto, determinado por relaciones sociales concretas, su observación es valedera y necesaria para comprender las tendencias fundamentales de la lírica moderna. Su estructura es definida así: "Interioridad neutral en lugar de espíritu, fantasía en lugar de realidad, escombros del mundo en lugar de unidad del mundo, mezcla de lo heterogéneo, caos, fascinación por medio de la oscuridad y de la magia del lenguaje, pero también un operar frío, concebido en analogía a la matemática, que enajena lo familiar"³.

Todos estos elementos estructurales pueden ser resumidos en el concepto de deshumanización de la lírica que, antes de significar una operación arbitraria de los poetas tendente a crear un islote de libertad en una sociedad desprovista de ella, representa la respuesta y la oposición absoluta, cargada de sentido metafísico, frente a la deshumanización real y concreta de los hombres en una sociedad dominada por la alienación. Schiller había descrito esta alienación lúcida: "El goce fue segregado del trabajo; los medios, de los fines; el esfuerzo, de la gratificación. Eternamente encadenado a un fragmento pequeño y aislado del todo, el hombre se desarrolla sólo como un fragmento; con el ruido monótono de la rueda que hace girar en los oídos, nunca desarrolla la armonía de su esencia y, en lugar de afirmar la humanidad en su propia naturaleza, no hace sino convertirse en copia de sus actividades, de su ciencia"⁴.

Ahora bien, esa totalidad real que aliena al hombre es una sociedad histórica con una específica estructura de las relaciones humanas: las

1. Theodor W. Adorno: "Rede über Lyrik und Gesellschaft", en: *Noten zur Literatur I*, Bibliothek Suhrkamp, 1965, S. 84. Esta y las demás citas de autores alemanes han sido traducidas por el autor de este estudio.

2. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt 1962, S. 119.

3. a. a. O., S. 21.

4. Cit. por Herbert Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft*, Bibliothek Suhrkamp 1965, S. 184.

del sistema capitalista. El arte auténtico, desde el romanticismo, se ha desarrollado en permanente y ardua lucha contra la sociedad capitalista. No sería exagerado decir que las más grandes manifestaciones del pensamiento y el arte en la etapa histórica del capitalismo, se expresan por las intensas contradicciones frente a la realidad inhumana del sistema. El artista, como afirma Sánchez Vásquez, tuvo que “librar una doble batalla; por un lado, se niega a exaltar una realidad inhumana y, para ello, busca vías artísticas diversas; por otro, se resiste a que su obra deje de responder a una necesidad interior de creación y satisfaga, primordialmente, la necesidad exterior impuesta por la ley que rige en el mercado artístico”⁵.

Desde el romanticismo, pues, la lírica se opone al “espíritu de comercio (que) es el espíritu del mundo” como había dicho Novalis. El desacuerdo radical se agudiza con Baudelaire para quien la realidad existente debía ser expulsada de la poesía, ya que el mundo, según él, es “monótono y mezquino, hoy, ayer, mañana, siempre...”⁶.

Mallarmé habrá de dar más énfasis a la máxima de la lírica moderna: “Expulsa de tu canto lo real, pues es prosaico”⁷.

De esta forma la poesía moderna —la poesía desde Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé—, va apartándose progresivamente de la sórdida realidad, se ensimisma e intenta dar expresión lírica a su impulso fundamental: apartarse, huir de la realidad y construir, trascendiéndola, una realidad, mejor dicho, una suprarrealidad poética donde el individuo pueda afirmar y manifestar su autonomía y capacidad creativa. Friedrich ha analizado sutilmente esta tendencia a la huida, y comprobado que el proceso de trascendentalización de la realidad adquiere su forma más depurada en las tres fuerzas fundamentales de la poesía de Mallarmé: “Soledad (la situación originaria del poeta moderno), peñasco (ante el cual fracasa) y estrella (la idealidad inalcanzable) que es culpable de todo”⁸.

La lírica moderna tiende entonces a suplantar la realidad concreta e histórica construyendo otra en el ámbito de la fantasía, una realidad simbólica capaz de traslucir la trascendencia que se busca. Los procedimientos técnicos: inversión de las relaciones reales, su desvalorización y desintegración, metaforización absoluta y mágica, etc. se ponen al servicio del carácter enigmático e inalcanzable de una trascendencia que no va más allá de la pura idealidad. Por último, el acto poético de sobrepasar el mundo empírico cae en el juego de las formas y los ritmos que brinda el lenguaje. Este asume la función de simbolizar y sugerir la idealidad inobjetable. Los principios de la religión y la metafísica idealista habían sucumbido en el proceso histórico; no se podía entonces recurrir a ellos. Pero, y esto es lo decisivo, el resorte central de la lírica moderna es metafísico porque, en la oposición radical contra la realidad imperante inadecuada a las necesidades de libertad y creación, se intenta una búsqueda de una trascendencia metahistórica, de un sentido último

5. Adolfo Sánchez Vásquez: *Las ideas estéticas de Marx*, Ediciones Era 1965, México, p. 103.

6. Hugo Friedrich: ob. cit., p. 143.

7. Ibid., p. 93.

8. Hugo Friedrich: ob. cit., p. 90.

y definitivo, a través del ensimismamiento y de una subjetividad neutral, que sin embargo, se deben interpretar como reacción y rechazo del sistema que produce precisamente soledad y ensimismamiento. Pues "precisamente el rechazo del mundo culpable de una vida que se reproduce ciega y duramente; la insistencia en la independencia y autonomía, en la separación del reino de los objetivos imperantes implica, por lo menos en cuanto elemento consciente, la sugerencia de una situación en la cual la libertad estaría realizada"⁹.

L' art pour l'art, la lírica que revierte sobre sí misma, es la manifestación de una actitud defensiva: en la soledad, situación fundamental del poeta, éste se repliega a su interioridad en actitud de protesta para crear un mundo que pueda ser testimonio de su libertad. Por eso, la lírica moderna "... implica la protesta contra una situación social que todo individuo vive como realidad extraña, fría y oprimiente. ... En esta protesta la poesía expresa el sueño de un mundo en el que todo sería diferente"¹⁰.

Las disonancias de la lírica moderna, tal como son analizadas por Hugo Friedrich, tienen su base real en la contradicción radical entre el poeta y el mundo de las relaciones humanas: la soledad a la que es recluso, es el resultado histórico de la atomización y fragmentación de los hombres, y que se derivan de una sociedad basada en el principio de rendimiento. La universalidad postulada por esta sociedad es, en realidad lo contrario: una particularidad abstracta representada por las clases sociales que rigen el proceso económico y social. En la interioridad del poeta se reflejan creativamente los problemas humanos, pues el capitalismo no es simplemente un sistema de producción; Kafka lo reconoció enfáticamente: "El capitalismo es un estado del mundo y un estado del alma"¹¹.

Pero, recluso en sí mismo, llevado aun hasta la desesperación y el suicidio en algunos casos, el poeta no logra zafarse de su solipsismo ni tampoco llega a ver la comunidad objetiva de intereses entre su anhelo de libre creación y la lucha de las fuerzas sociales opuestas al sistema. En consecuencia, sumergidos en una situación de soledad radical, rompiendo con los cánones culturales del pasado, separados del pueblo al que se lo ve hundirse en "la marea creciente de la democracia que todo lo nivela" (Baudelaire), oponiéndose a la vigencia del progreso técnico que se condena sin más, los poetas modernos (muchos rompieron con el modernismo posteriormente; es el caso, sobre todo, de poetas españoles, franceses y latinoamericanos, y de Neruda en especial) no logran palpar el fondo humano de la deshumanización; es decir, no caen en la cuenta de que ésta tiene sus raíces no en una esfera metafísica ni en un destino natural, sino en una determinada praxis humana. De ahí que la lírica moderna, al establecer su honda disconformidad, responda a la deshumanización real del mundo con un destierro total de la presencia tanto del hombre como de la naturaleza en los contenidos poéticos: "La nature y devient un discontinu d'objets solitaires et terribles, parce qu'ils n'ont que de liaisons virtuelles; personne ne choisit pour eux un

9. Theodor W. Adorno: *Prismen*, DTV 1963, p. 12.

10. Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur I*, Bibliothek Suhrkamp, p. 78.

11. Adolfo Sánchez Vásquez: ob. cit., p. 151.

sens privilégié ou un emploi ou un service, personne ne les réduit à la signification d'un comportement mental ou d'une intention, c'est-à-dire finalement d'une tendresse... Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement... ces mots poétiques excluent les hommes; il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité: ces discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature; le ciel, l'enfer, le sacré, l'enfance, la folie, la matière pure, etc." ¹².

Por fin, la tensión llena de contradicciones entre la trascendencia anhelada y la realidad histórica que vibra en la negación y expulsión de lo real humano y natural, define la dialéctica de toda la modernidad ¹³.

¿Por qué hemos hecho esta digresión extensa antes de ingresar a *Residencia en la tierra*? Creemos que así, sobre el fondo de la lírica moderna y el proceso histórico subyacente, se puede destacar la obra en cuestión, como la obra de más entronque con la lírica moderna. De esta manera, a través del análisis de *Residencia en la tierra*, podremos ver la comunidad y las diferencias específicas del Pablo Neruda de la primera época con la lírica moderna. Los vínculos que se pudieran establecer entre ambos, no se aclaran por la vía explicatoria de las mutuas influencias. Existe, a nuestro criterio, semejanzas estructurales porque hay un tronco histórico común de problemas. Y la situación de la que arranca *Residencia en la tierra* es precisamente la situación fundamental de la lírica moderna: soledad y lucha por un mundo pleno de sentido. Así afirma Amado Alonso que Neruda "se angustia por el sentido de su vivir. Es la falta de ese necesario sentido lo que le hace ver la vida como un naufragio hacia adentro" ¹⁴. Pero, de ningún modo, es esta angustiosa soledad que determina el clima existencial de *Residencia en la tierra*, una mera reacción psicológica y muy individual del poeta. La angustia, la soledad, que domina la obra tiene su motivación objetiva; a través de la profunda subjetividad del poeta se expresa la objetividad real del mundo. Ahora bien, el mundo latinoamericano es una realidad sacudida por explosivas contradicciones, está igualmente sujeta a las leyes del sistema capitalista; es, sin embargo, un mundo burgués dependiente de las metrópolis capitalistas, por lo cual su desarrollo fue lento y desigual. Su estructura es, pues, capitalista pero con una dinámica dependiente, de donde se desprenden las contradicciones sociales, la miseria y el abandono de los pueblos latinoamericanos y, lo que es necesario puntualizar, el carácter aun histórico de la naturaleza latinoamericana, que se mantiene en gran parte, fuera de la influencia transformadora del hombre.

En Latinoamérica, pues, no sólo el mundo humano es fiero y hostil, lo es también el mundo natural como consecuencia de las estructuras socio-económicas. La alienación cobra entonces dimensiones trágicas en su doble aspecto: como alienación de la naturaleza y como aliena-

12. Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Editions Conthier, Paris 1964, p. 46.

13. Hugo Friedrich: ob. cit., p. 57.

14. Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1951, p. 31.

ción de sí mismo y de los otros. Pablo Neruda participa de esta realidad. Su niñez transcurrió en un ambiente natural y ahistórico, el del Sur de Chile. Se añade a esto su individualísima experiencia familiar de niño solitario y triste que perdió su madre prematuramente y cuyo padre se encontraba siempre fuera de casa, obligado por su profesión de ferroviario. El mismo Neruda parte precisamente de la situación inicial del niño impregnado de tristeza y soledad que describirá con bellos versos en el poema "La Frontera" del *Canto general*. Allí dice:

 Mi infancia recorrió las estaciones: entre
 los rieles, los castillos de madera reciente,
 la casa sin ciudad, apenas protegida
 por reses y manzanos de perfume indecible
 fui yo, delgado niño cuya pálida forma
 se impregnaba de bosques vacíos y bodegas.

Cuando el joven Neruda de 17 años llega a Santiago, se abrirá para él el mundo de la ciudad. Neruda se encuentra entonces enfrentado con todos los problemas que azotan a los países latinoamericanos después de la primera guerra mundial. Neruda se introduce en la realidad social y participa activamente en los movimientos político-estudiantiles. Pero el sentimiento de soledad que trae de los bosques del Sur, se acrecienta aún más. Más tarde relatará lo siguiente: "Me sentí humillado y perdido en la ciudad... El mundo se hizo más sucio, más oscuro y doloroso". En ese estado efectivo, el poeta se protege en la poesía: "Me refugié en mi poesía con ferocidad de tímido"¹⁵. La melancolía y angustia, la opacidad y confusión que Neruda irá cantando en sus versos obedecen a esa doble enajenación, que tiene, como hemos visto, sus causas objetivas.

II. RESIDENCIA EN LA TIERRA:

LUCHA SOLITARIA Y DESESPERADA CONTRA LA CADUCIDAD Y EL ABSURDO DE LA REALIDAD

"Visión desintegrada y realidad desintegrada"¹⁶ llama Amado Alonso a los dos polos de tensión que conforman el campo lírico de *Residencia*; ambos lo integran con características muy propias al cauce común de la lírica moderna. "La desintegración en el arte de nuestra época consiste sobre todo en un tratamiento de la realidad; en Pablo Neruda, es un modo de ser de la realidad"¹⁷.

Este enfoque responde a la poesía nerudiana, aunque pueda rebatirse la tesis de si la desintegración en el arte moderno sea sólo un tratamiento artístico. Por otra parte, Alonso, en virtud de su concepción poética, no hace justicia a la dialéctica de lo subjetivo (visión desintegrada, también podríamos decir desintegradora) y de lo objetivo (realidad desintegrada y, precisando el concepto, deshumanizada) y reduce, por esta razón, los contenidos reales que entran en *Residencia*, a la pura

15. E. Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, Editorial Losada, Buenos Aires 1966, pp. 32-38.

16. Amado Alonso: ob. cit., p. 21.

17. Ibid., p. 23

subjetividad del poeta: La realidad es o aparece desintegrada porque la visión del poeta le hace ver las cosas así; la visión desintegrada surge a su vez del carácter absurdo que tiene la existencia para Neruda; pero, en definitiva, la soledad y la oscuridad de la vida tienen sus raíces para Alonso, exclusivamente en la subjetividad del poeta; no hay ni puentes ni vínculos entre realidad y poeta. Por eso, Alonso no puede ver que *Residencia* es rebelión desesperada que refleja la alienación de la realidad objetiva del mundo en el que está inmerso concretamente el poeta, que su ensimismamiento es un repliegue de defensa contra la finitud de una existencia desgarradora.

La siguiente interpretación pretende dos objetivos: primero, el analizar la progresiva radicalización de la soledad, de la nostalgia, hacia la angustia metafísica; o hacer ver la “progresiva condensación sentimental por ensimismamiento”; y segundo, preguntar por las causas del viraje radical de rumbo que se opera a partir de “Reunión bajo las nuevas banderas”.

Soledad, angustia y agonía son las tres fuerzas efectivas que conforman la arquitectura de *Residencia en la tierra*. Antes de esta obra, la soledad se había perfilado como atmósfera dominante en el ciclo primario de Neruda, *Crepusculario*. Allí decía el poeta:

... Y aquí estoy yo, brotado entre las ruinas,
mordiéndolo solo todas las tristezas,
como si el llanto fuera una semilla
y yo el único surco de la tierra.

(“Barrio sin luz”)

Pero el amor se presenta como un madero de salvación. En el sentimiento erótico surge intermitentemente un rayo que rompe la oscuridad. Los *Veinte Poemas de Amor* despliegan con honda intensidad una lucha erótica que se pierde finalmente en la desesperación y la angustia. Pero estos poemas están teñidos aun de una soledad nostálgica, en cierto modo feliz:

Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

(“Poema 15”)

Pero en la “Canción desesperada”, la experiencia del amor deja una estela de escombros; se advierte ya el fracaso de la comunión erótica:

Abandonado como los muelles en el alba.
Sólo la sombra trémula se retuerce en mis manos.

En los *Veinte poemas de amor* se documenta con nitidez la lucha interna de la soledad y el impulso erótico:

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito.

(“Poema 1”)

Estos versos anticipan la fuente original de la cual Neruda extraerá *Residencia en la tierra*. Pero el nexo de verdadera importancia entre las primeras obras de tanteo hacia una personalidad auténtica y la *Residencia*, que la establece y decide su fama de gran poeta, es “Tentativa del hombre infinito”: un opúsculo bastante extraño en la poesía nerudiana, exento de puntuaciones, pleno de imágenes surrealistas que fluyen caóticamente. Rodríguez Monegal le califica de “pórtico, oscuro, en clave” de *Residencia*¹⁸. El mismo Neruda ha documentado en términos bastante aclaratorios el valor que tuvo para el desarrollo de su poesía: “este libro..., esta experiencia frustrada de un poema cíclico, muestra precisamente un desarrollo en la oscuridad, un aproximarse a las cosas con enorme dificultad para definirlos... Y este libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino.”¹⁹.

Aquí está la clave decisiva: “la oscuridad del ser”, es decir, la alienación. Siguiendo esta pista, Neruda definió en una conferencia de 1939, la poesía como “exploración del ser”, del ser del mundo que el poeta vivió como oscuridad y soledad. *Residencia en la tierra* es, pues, el diario biográfico de esta exploración del ser: el intento profundo y desesperado de sacarle al mundo absurdo y tenebroso, un sentido. Neruda empieza a escribir la primera *Residencia* (1925-1931) en Chile y la concluye a su retorno de una larga estadía en países del Oriente donde desempeñó las funciones de cónsul. De esta manera, el joven abandonado y solitario que deja el Sur de su infancia y, pasando por la ciudad de Santiago, termina internándose en un mundo extraño y ajeno a él, escribe, en una situación de destierro, los poemas que fundaron su originalidad lírica. El mundo pobre, sórdido y sufrido de Oriente está también detrás de *Residencia*. Neruda relata a un amigo en la correspondencia de esos años: “A mí, me roe el sueño, la fatiga, el calor. No hago más cartas, no más versos, tengo humo en el corazón. Y veo tanto trabajo por ese lado, tantas batallas, para qué?... Yo no hallo cosas en mi vida o a mi alrededor tan completamente puras como para invitar me. Y en escoger siento que se va el tiempo. Horrores”²⁰. Y en otra oportunidad, define sus esfuerzos: “Mis libros son... hacinamiento de ansiedades sin salida”²¹. Los poemas de *Residencia* representan la expresión cabal de una “saisen en enfer” nerudiana, nacen del esfuerzo supremo de oponerse a ese infierno en que se halla sumergido y convertirlo en materia poética.

Esta poesía surge de una situación efectiva caótica y apasionada, de un yo ajeno al mundo y a sí mismo, que busca su destino y la salida de la muerte realizando una “tentativa” de conciliación poética con las hondas capas de la materia. Aquí no se puede hablar de un yo despersonalizado o de un personaje poético supraempírico. *Residencia en la tierra* es una obra romántica porque radica en un cauce de sentimientos perfectamente individuales y que, por su profundidad y genial transfiguración poética, logra formular una realidad humana supraindividual.

18 ob. cit., p. 54.

19. Cit. por Rodríguez Monegal: ob. cit., p. 188.

20. Ibid., p. 63.

21. Ibid., p. 62.

Amado Alonso diagnosticó con acierto el núcleo romántico de esta poesía con versos del mismo Neruda:

o sueños que salen de mi corazón a borbotones,
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,
sueños llenos de velocidades y desgracias.

(“Oda con un lamento”)

Y la definió en estos términos: “Es una poesía escapada tumultuosamente de su corazón, romántica por la exacerbación del sentimiento, expresionista por el modo eruptivo de salir, personalísima por la carrera desbocada de la fantasía y por la visión de apocalipsis perpetuo que la informa”²².

Neruda no prescinde, como la lírica moderna, de su yo concreto; hace, más bien, de sus íntimas experiencias con el mundo materia de su poesía. Y con procedimientos expresivos que lo insertan en la corriente de la lírica moderna: inversión de las cosas, fantasía absoluta, generalización de lo concreto, concretización de lo abstracto, etc. Pero Neruda, precisamente por su temática y estilo, se evade también de las líneas generales de la modernidad. La fantasía no lo lleva a quemar puentes con la realidad; no es en este sentido dictatórica, se mantiene en una “equidistancia de lo abstracto y lo viviente”, como él mismo afirmó. De esta equidistancia se plasma un estilo que “no dibuja la forma con nitidez, no ordena y dispone los elementos imaginativos, sujetos a sus fines respectivos”²³. Las imágenes van saliendo de la fuente del sentimiento y, por herméticas y oscuras que sean, tienen un sentido claro. Y así afirma el poeta:

Hablo de cosas que existen, Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando!

(“Estatuto del Vino”)

Neruda, en su ímpetu romántico, se recoge en sí mismo metiendo al mundo en su subjetividad; está impulsado por un afán de totalización, su visión es abarcadora, pues quiere apoderarse de lo real. Su subjetividad pretende hacerse espejo de lo universal. Esta tendencia fundamental de su poesía cobra cuerpo con mucha claridad en un artículo programático que publicó Neruda el año 1935, en la revista que editaba en Madrid, *Caballo Verde*, y que lleva el significativo título “Sobre una poesía sin pureza”.

Citamos: “Así sea la poesía que busquemos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercitan dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos”²⁴. Haciendo una mirada re-

22. Amado Alonso: ob. cit., p. 7

23. Ibid.

24. Pablo Neruda: *Obras Completas*, Editorial Losada, Buenos Aires 1962, p. 1822.

tropectiva, Neruda se refirió más tarde a lo que buscaba en los *Veinte poemas de amor*: “Este libro —dijo— no alcanzó... el secreto y ambicioso deseo de llegar a una poesía aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y derribaran. Era éste el conflicto que yo me reservaba”²⁵. Pues bien, poesía aglomerativa y poesía sin pureza dicen lo mismo: una poesía que elimina la subjetividad estrecha y apartada del mundo, para abrir un ancho portón al mundo concreto y fundirse con él. Neruda, mucho antes de abandonar la poesía individualista de “lobo”, de la soledad y desesperación, ya estaba preformado para la transformación hacia la poesía del compromiso social.

Residencia en la tierra proyecta hasta el punto de ruptura en “Reunión bajo las nuevas banderas”, con una imaginería de tendencia surrealista, una misma y fundamental actitud espiritual: soledad, angustia, conciencia agónica de desintegración; pero también, como puntualiza Rodríguez Monegal, la búsqueda desesperada de una realidad o centro inmutable y firme. En otras palabras, esta obra hace la experiencia de la nada. Hay, a nuestro criterio, dos movimientos contradictorios, enraizados en una misma unidad: poetización de la realidad natural y humana que se va destruyendo incesantemente, como

... río que durando se destruye...

Y, por otra parte, poetización de lo que, a través de esa destrucción, permanece intacto: la naturaleza.

En efecto, la poesía de *Residencia en la tierra* lo es de una visión original en la cual la materia es “un eterno retorno” de vida y destrucción, nacimiento y muerte. La estrofa inicial de la obra desbroza la senda de esta primaria visión:

Como Cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde lo alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pensando, haciéndose 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 verdes.

(“Galope muerto”)

La vida es el molino de las formas, la acción corrosiva del tiempo. No obstante, las ciruelas permanecen “infinitamente” verdes. Se trata de un mundo heracliteano, pero despojado de todo orden y ley. El poeta está solo a merced de esta caótica y absurda destrucción:

Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso,
entre el sabor creciente, poniendo el oído
en la pura circulación, en el aumento,
cediendo sin rumbo el pase a lo que arriba,
a lo que surge vestido de cadenas y claveles,

25. Cit. por Rodríguez Monegal: ob. cit., p. 187.

yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales.

Estoy solo entre materias desvencijadas,
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada.

("Débil del alba")

El poeta se compara con un cuervo que gira sobre la muerte despar-
rramada en un mundo tenebroso. A pesar de todo, se pregunta

qué subsiste en mi término escaso, en mi débil producto?
("Diurno doliente")

Debatiéndose en una "angustia indirecta", en una "sed ausente",
sin saber de nada que pueda satisfacer su anhelo de unidad y concilia-
ción, el poeta exclama su voluntad de ser, su ansiedad metafísica, en
el poema que cierra el primer libro:

Ay, que lo que yo soy siga existiendo y cesando de existir,
y que mi obediencia se ordene con tales condiciones de hierro
que el temblor de las muertes y de los nacimientos no

[conmueva

el profundo sitio que quiero reservar para mí eternamente.
Sea, pues, lo que soy, en alguna parte y en todo tiempo,
establecido y asegurado y ardiente testigo,
cuidadosamente destruyéndose y preservándose incesantemente,
evidentemente empeñado en su deber original.

("Significa sombras")

El mundo es destrucción, pero Neruda afirma la perseverancia de
su ser, busca un "profundo sitio". Aún no llegamos al borde del abis-
mo total. Además, está el amor donde la soledad se erotiza y vive atis-
bos de felicidad en poemas como "Angela adónica", Juntos nosotros";
"Serenata". Sin embargo, todo es fugaz y el amor tiene que ceder tam-
bién a la pulverización; se pierde en el desierto de la soledad, en aguas
donde corren tanto el deseo sexual como la negación y el odio de la
mujer deseada ("Tango del viudo"). En este primer libro, se manifies-
ta también, conforme al doble cariz de la alienación, el rechazo del mun-
do burgués, de los convencionalismos, del vacío de la vida cotidiana ("Ca-
ballero solo"), y adquiere mayor hondura en "Walking around" que
pertenece al segundo libro (1931-1935). En "Ritual de mis piernas", el
poeta toma conciencia de su radical finitud en sensual autocontempla-
ción; dice:

todo termina, la vida termina definitivamente en mis pies,
lo extranjero y lo hostil allí comienza:
los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,
lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón
con densa y fría constancia allí se originan.

En "Walking around" cae en un absoluto tedium vitae, rodeado de
cenizas:

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.

.....
Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
y mi pelo y mi sombra.
Sucede que me canso de ser hombre.

Pero el poeta hace esfuerzos de náufrago, poetiza, por eso, su voluntad de salvación:

No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
vacilante, extendido, tiritando de sueño,
hacia abajo en las tapias mojadas de la tierra,
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.

No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos,
aterido, muriéndome de pena.

En este segundo libro de *Residencia*, el desierto y las tinieblas se expanden hasta cubrirlo todo. Ya estamos en un mundo donde

... no hay sino la muerte,
solamente la muerte, y nada más que el llanto.
("Enfermedades de mi casa")

La muerte establece sus dominios. Neruda lanza certeras imágenes:

Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba,
lame el suelo buscando difuntos,
la muerte está en la escoba,
es la lengua de la muerte buscando muertos,
es la aguja de la muerte buscando hilo.
La muerte está en los catres:
en los colchones lentos, en las frazadas negras
vive tendida, y de repente sopla:
sopla un sonido oscuro que hincha sábanas,
y hay camas navegando a un puerto
en donde está esperando, vestida de almirante.

("Sólo la muerte")

La realidad esconde en su ciclo inmutable de destrucciones y surgimientos, el núcleo central del tiempo. Bajo sus garras cae todo lo que existe; penetra todo lo viviente

porque todas las aguas van a los ojos fríos
del tiempo que debajo del océano mira.

("El sur del océano")

Como podemos observar, *Residencia en la tierra* se instala dentro de una concepción inmanente del mundo; ni dioses ni principios inmutables caben aquí, a no ser la realidad natural de la que formamos parte y que supera continuamente, en un acto de trascendencia, sus desintegraciones. Hay trascendencia, pero es, paradójicamente, inmanente

a la naturaleza. Pablo Neruda, antes de llegar al materialismo histórico, postula un materialismo de la naturaleza, que es opaca y hostil, pero que también va contrarrestada, en brillantes metáforas, por la creación poética que penetra hasta las capas perseverantes de la materia, haciéndose así posible una identificación del hombre con la naturaleza. Esta labor, actuando a despecho de la muerte y el dolor, se lleva a cabo en los “Tres cantos materiales”: “Entrada a la madera”, “Apogeo del apio” y “estatuto del vino”, que forman la cuarta parte del segundo tomo de *Residencia*.

Rodríguez Monegal ha hecho ver en su interpretación psicológica que el ‘niño triste y perdido’ que era Neruda, busca en su poesía algo así como el retorno a los orígenes, el retorno a la madre perdida que él nunca conoció, y concibe como tal la “Entrada a la madera” donde la madera es el símbolo de la naturaleza y la madre a la vez. El poeta dice:

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
golpéandome los labios como un ángel.

soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa.

El poema termina con las palabras ‘campanas’ que representan para Neruda lo pleno y perfecto. En el “Apogeo del apio”, esta trilogía de honda significación chilena, el poeta identifica el apio con el centro puro de donde salen palomas, otro símbolo de plenitud, y dice:

Fibras de oscuridad y luz llorando,
ribetes ciegos, energías crespas,
río de vida y hebras esenciales,
verdes ramas de sol acariciado,
aquí estoy, en la noche, escuchando secretos,
desvelos, soledades,
y entráis, en medio de la niebla hundida,
hasta crecer en mí, hasta comunicarme
la luz oscura y la rosa de la tierra.

Esta estrofa trasluce con perfección inusitada el conflicto nerudiano: la lucha encarnizada entre la oscuridad y la luz, entre la soledad y la felicidad; establece lazos dialécticos entre la conquista de la luz y la rebeldía contra las tinieblas del propio origen. Es decir, se trata de una conquista que es, en rigor, reconquista. El apio, como símbolo de la naturaleza madre, es la fuente oscura, pero, al ser reconocida como tal, es ya la luz. Neruda escribirá en una de sus últimas obras:

Que podía decir sin tocar tierra?
A quién me dirigía sin la lluvia?
Por eso nunca estuve donde estuve
y no navegué más que de regreso.

(*Cantos Ceremoniales*)

El regreso es la superación de la alienación, la recuperación de sí mismo a través de la identificación con la naturaleza. Por eso, Rodríguez Monegal afirma que "a la faz sobre todo negativa de *Residencia en la tierra*, que es la más visible a partir del estudio de Amado Alonso, se debe superponer esta paradójica afirmación del mundo a través de su propia caducidad. El peso y la densidad de la materia natal... acaban por imponer a la visión de Neruda una sustancia afirmativa en medio del caos y de la destrucción del mundo que no cesa"²⁶. Esta conciliación con el mundo, con la naturaleza como sustancia metahistórica, ingresa posteriormente al recinto de la historia, de la vida social construyendo su propia realidad.

En *Residencia en la tierra*, pues, se despliega un antagonismo interno, se logra un precario equilibrio. El tiempo, inherente a la materia, descompone lo viviente, pero su acción choca con límites que la misma materia se impone. Se puede afirmar que Neruda, en esta fase de su poesía, pretende superar exclusivamente con un materialismo trascendente lo que humanamente está enraizado en la historia. En medio de la destrucción y el caos, de la constitutiva finitud de lo real, atribuidos globalmente a la materia, Neruda intenta un escape; no como Rimbaud que abandonó desesperadamente Europa y la cultura occidental para aventurarse en otros espacios, acallando para siempre su poesía, ni tampoco como Mallarmé que se encerró en el lenguaje como símbolo de la nada, sino reasumiendo la naturaleza, retornando a ella como el origen misterioso —paso que evidentemente tiene sus analogías con la poesía de Hölderlin²⁷.

Por último, para concluir la interpretación, echaremos una mirada al poema "Las furias y las penas" que hace la segunda parte del tercer tomo de *Residencia*, o sea el fin auténtico de este ciclo. Aquí resume Neruda magistralmente su sentimiento erótico. Por estar anclada en el yo real y concreto, dijimos que era necesario basar la interpretación de esta poesía en el foco mismo del sentimiento, pero afirmando, a la vez, que este responde a una situación histórica peculiar, para no caer en errores metafísicos o psicologistas en los que incurre precisamente la interpretación de Rodríguez Monegal.

Ahora bien, uno de los poemas de más carga explosiva y que demuestran cómo las 'herméticas' metáforas de Neruda irrumpen de un sentimiento avasallador es efectivamente "Las furias y las penas". Aquí se revela el amor en toda su desesperación como intento medular de detener la desintegración. Sin embargo, se repite nuevamente el fracaso. La conciliación del hombre y la mujer no sólo se esfuma, sino también desemboca en el odio: la mujer se convierte en enemiga. El poema es un inmenso campo de tensión de dos fuerzas: las de la atracción y las de la repulsión hacia la mujer. El amor es lucha y mutuo sometimiento, es fuerza elemental y volcánica:

En el fondo del pecho estamos juntos,
en el cañaveral del pecho recorremos
un verano de tigres,

26. Ibid., p. 217.

27. Cf. Heidegger Martín: "Hölderlin y la esencia de la poesía". En: *Arte y poesía*, F. de C.E., México, 1958.

al acecho de un ramo de inaccesible cutis,
con la boca olfateando sudor y venas verdes
nos encontramos en la húmeda sombra que deja caer besos.

Toda esa comunión erótica, ese juego de vida y exterminio se hunde en el odio.

Ay cuántas veces eres la que el odio no nombra,
y de qué modo hundido en las tinieblas,
y bajo qué lluvias de estiércol machacado
tu estatua en mi corazón devora el trébol.

Tiempo y amor se unen en común exterminio: en la última estrofa del poema:

Es una sola hora larga como una vena,
y entre el ácido y la paciencia del tiempo arrugado
apartando las sílabas del miedo y la ternura,
transcurrimos,
interminablemente exterminados.

III. RUPTURA Y TRANSFORMACION RADICAL

Con la tercera parte de la tercera *Residencia*: "Reunión bajo las nuevas banderas" irrumpe bruscamente una nueva época, la decisiva, en la poesía de Pablo Neruda y que, en lo fundamental, ya nada tiene que ver con el ciclo que hasta ahora hemos interpretado.

El título del poema es a todas luces significativo y asume, como gran parte de la poesía nerudiana, un carácter autoexegético, explicativo. El citado título se ha de considerar literalmente: el poeta abandona los antiguos símbolos, los condena para adherirse a un nuevo terreno. El poema empieza así:

Quién ha mentido? El pie de la azucena
roto, insondable, oscurecido, todo
lleno de herida y resplandor oscuro!

.....
Fundé mi pecho en esto, escuche toda
la sal funesta: de noche
fui a plantar mis raíces:
averigüé lo amargo de la tierra:
todo fue para mí noche o relámpago:
cera secreta cupo en mi cabeza
y derramó cenizas en mis huellas.

Neruda nombra la instancia superior de su poesía de la angustia como un poder maligno que lo engañó. La sal funesta, las tinieblas, ofuscaron al poeta y le hicieron ver el mundo como desierto y muerte:

Y para quién busqué este pulso frío
sino para una muerte?
Y qué instrumento perdí en las tinieblas
desamparadas, donde nadie me oye?

Neruda toma conciencia de su "sed ausente". Ahora descubre otra verdad, la verdad profunda de la historia: que los hombres hacen su

propia historia, que todo sufrimiento y dolor, aislamiento y angustia tienen su fuente en una historia que no ha sido hasta hoy otra que la de la explotación. La "oscura fe en disponibilidad", adquiere ahora sustancia en la solidaridad humana.

En los versos decisivos canta Neruda:

No,
yo era tiempo, huid
sombras de sangre,
hielos de estrella, retroceded al paso de los pasos humanos
y alejad de mis pies la negra sombra!
Yo de los hombres tengo la misma mano herida,
yo sostengo la misma copa roja
e igual asombro enfurecido:
un día
palpitante de sueños
humanos, un salvaje
cereal ha llegado
a mi devoradora noche
para que junte mis pasos de lobo
a los pasos del hombre.

El poeta transformó su sendero, le dio un nuevo rumbo; de los pasos de lobo, de hombre sediento ante el desierto de la nada, ascendió a los pasos del hombre. La poesía del hombre solitario se convierte así en poesía del hombre que se sabe un ser social. Le otorga, por tanto, a su obra el carácter de compromiso y lucha por la causa de los oprimidos. El hombre y sus conflictos pasan a ser núcleo de la nueva poesía nerudiana, su perspectiva es la de la solidaridad, su función no solamente la belleza en sí y para sí, sino la belleza como arma de combate para un fin concreto: la liberación de los hombres. Y, de esta manera, al abrirse a la historia y descubrir en esta la perspectiva fundamental, canta el poeta su nueva verdad:

Juntos frente al sollozo!
Es la hora
alta de tierra y de perfume, mirad este rostro
recién salido de la sal terrible,
mirad esta boca amarga que sonríe,
mirad este nuevo corazón que os saluda
con su flor desbordante, determinada y áurea.

Tomar partido por la historia significa afirmar la política como transformación radical del mundo; Neruda logra fundar consecuentemente en sus mayores obras la estética y la política en unidad indivisible, cada una con sus propios recursos, saliendo de una misma actitud fundamental y poniéndose al servicio de un mismo fin. Pues como destaca Ernst Fischer, "no hay formas y medios de expresión burgueses o proletarios, capitalistas o socialistas, pero existe una conciencia socialista. De esta conciencia emerge la actividad del artista en situaciones decisivas, pero de ninguna manera la pertenencia a esta o aquella orientación del arte, tampoco una visión de la realidad deteriorada por una ideología canonizada"²⁸.

28. Ernst Fischer, *Kunst und Koexistenz*, Rowohlt Verlag 1966, p. 62.

Ahora bien, cómo y por qué razones se operó en Neruda un cambio de tal magnitud? Fue casualidad, golpe de un destino muy individual y explicable solamente por la vía psicológica? O se trata, más bien, de un ajuste histórico del poeta a un proceso real y objetivo como es el de la revolución? (Este ajuste intelectual y político no es privativo de Neruda, se extiende a representantes cada vez más numerosos del pensamiento y el arte contemporáneos). Pensamos que se trata del último caso, aunque el viaje no se haya efectuado en la forma tan repentina como pudiera creerse a primera vista. Hubieron factores históricos, sobre los que hemos insistido, y que son, en definitiva, los determinantes. Pero la poética de Neruda también estaba predispuesta a tal transformación: buscaba un poesía aglomerativa, impura.

En una nota de 1939 antepuesta a *Las furias y las penas* (1934). Neruda da a conocer la causa de su transformación: "En 1934 fue escrito este poema. Cuántas cosas han sobrevenido desde entonces! España, donde lo escribí, es una cintura de ruinas. Ayl, si con sólo una gota de poesía o de amor pudiéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo lo pueden la lucha y el corazón resuelto. El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota caída en estas líneas quedara viviendo sobre ellas, indeleble como el amor"²⁹.

Aquí encontramos la clave: la poesía nerudiana cambió porque el mundo cambió, pero este no se alteró súbitamente debido a un nuevo enfoque caprichoso del poeta, como quien ve el mundo rojo cuando se pone lentes rojos y verde cuando éstos son verdes. La guerra de España fue, sin duda, el motivo más directo, el punto de aglutinación de las fuerzas que tendían en el poeta hacia el cambio. Como sabemos, Neruda se encontraba en España años antes de iniciarse la guerra y la influencia de los poetas españoles, con los cuales lo unía una gran amistad, lo preparó para la ruptura. En un poema del *Canto General*, Neruda se refiere a Rafael Alberti:

Tú sabes que no enseña sino el hermano. Y en esta
hora no sólo aquello me enseñaste,
no sólo la apagada pompa de nuestra estirpe,
sino la rectitud de tu destino,
y cuando una vez llegó la sangre a España
defendí el patrimonio del pueblo que era mío.

Neruda, por otra parte, experimentó activamente las luchas políticas y sociales en su época de estudiantes en Santiago. Al fragor de estas luchas, le creció el sentimiento de solidaridad humana, vivió la política como fenómeno colectivo. En sus "Memorias" de *O Cruzeiro*, hace una viva referencia al respecto: "Una avalancha de desocupación hizo tambalear las instituciones. Yo escribía semanalmente en el periódico estudiantil de la época, *Claridad*. Los estudiantes apoyábamos las reivindicaciones populares y éramos apaleados por la policía en las calles de Santiago. A la capital llegaban miles de obreros cesantes del salitre y del cobre. Las manifestaciones y la represión consiguiente tenían la vida nacional. Desde aquella época y con intermitencias, se mezcló

29. Pablo Neruda, *Obras Completas*, Editorial Losada, Buenos Aires 1962, p. 244.

la política en mi poesía y en mi vida. No era posible cerrar la puerta a la calle dentro de mis poemas, así como no era posible tampoco cerrar la puerta al amor, a la vida, a la alegría y a la tristeza en mi corazón de joven poeta”³⁰. Es claro el hecho que Neruda, a pesar de sus intereses políticos, sigue escribiendo poesía de solitario; pero los problemas de su país lo habían afectado ya. Y en efecto, Neruda asume en esos años una postura anarquista.

La expresión: “El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado” se ha de entender como un ajuste histórico del poeta en una situación peculiar, la guerra española, que le descubre rumbos históricos existentes antes de su cambio de visión y palpados en su juventud, pero que ahora los vive intensamente en carne propia y con mayor conciencia de los problemas. En 1932 se había enfrentado Neruda con las alternativas históricas que le exigían un compromiso, como se desprende de una carta a un amigo donde afirma: “En realidad, políticamente, no se puede ser ahora sino comunista o anticomunista. Las demás doctrinas se han ido desmoronando y cayendo”.³¹

Neruda se plegó a un destino del cual decía el gran poeta Miguel Hernández: “Nuestro destino es parar en las manos del pueblo (...) Los poetas somos el viento del pueblo...”³².

30. Cit. por Rodríguez Monegal: ob. cit., p. 53.

31. Ibid., p. 77.

32 Adolfo Sánchez Vásquez: ob. cit., p. 270.