

## *Residencia en la Tierra: Paradigma de la Primera Vanguardia*

por Saúl Yurkievich

*Residencia en la tierra* integra, junto con *Trilce* de César Vallejo y *Altazor* de Vicente Huidobro, la tríada de libros fundamentales de la primera vanguardia literaria en Hispanoamérica. Posee todos los atributos que caracterizan a la ruptura vanguardista. Surge íntimamente ligado a la noción de crisis generalizada y, promueve un corte radical con el pasado. Participa en la renovación profunda de las concepciones, las conductas y las realizaciones artísticas. Cambio de percepto y cambio de precepto van a la par. Neruda acomete una revolución instrumental porque promueve una revolución mental. Su arte impugna la imagen tradicional del mundo, contraviene sobre todo la altivez teocéntrica y la vanidad antropocéntrica del humanismo idealista; e impugna el mundo de la imagen: la mimesis realista, la visión perspectivista, la representación progresiva y cohesiva, la figuración simétrico-extensiva, la composición concertante, la expresión estilizada, el arte de la totalidad armónica

Neruda no da cuenta del vertiginoso remodelado impuesto por la era industrial ni del rápido trastocamiento del hábitat urbano producido por la revolución tecnológica. *Residencia en la tierra* se ocupa de una mudanza íntima, de un cambio de mentalidad que conlleva una crisis raigal de valores. Refleja ese estallido de los marcos familiares de vida y de referencia que trastorna la estabilidad del orden preindustrial (comarcano, aldeano, rural, artesanal), que trastoca el mundo solariego de las relaciones personalizadas, las solidaridades seculares de la comunidad local sometidas ahora al embate de un proceso que masifica y uniformiza aceleradamente. Neruda no adhiere a la modernolatría futurista, no participa de la vanguardia eufórica (la del primer Huidobro, la de los ultraístas), aquella que alaba las conquistas del mundo moderno, la que asume los imperativos del programa tecnológico: avance permanente, incesante renovación de procedimientos y de productos, constante suplantación de lo objetual, perpetua modificación nocional. Neruda no canta la loa del siglo mecánico, no alaba la era de las comunicaciones, de las circulaciones internacionales, de las babeles electrificadas, no multiplica en sus textos los índices de actualidad: no explícita estrepitosamente su modernidad. Aunque ella aparezca a veces, en la literalidad, se manifieste en la ambientación de ciertos poemas donde tierra baldía equivale a contexto urbano, no vale la pena inventariar en Neruda los signos de contemporaneidad explícita. Su modernidad, como la de Vallejo, está interiorizada. Hay que buscarla en su tumor de conciencia, en su representación de la vida fraccionada, del hombre escindido que sufre un doloroso divorcio entre mente y mundo. Su modernidad se detecta en las relaciones dislocadas por una angustiosa inadaptación a la precariedad, a la insignificancia, a la intrascendencia de una vida alineada, acechada por las incertidumbres fundamentales (origen, condición, destino, sentido).

Desde el comienzo, *Residencia en la tierra* dice acerca de la sumergida lentitud, de lo informe, de lo confuso pesando, haciéndose polvo, del rodeo constante, del vasto desorden, de naufragio en el vacío. Dice la astenia, la duración átona, la pura expectativa de una existencia expectante sólo con respecto a su propio existir, sumida por la lasitud en días de débil tejido -acaecer que no se entrama, que no se tensa-, entre materias desvencijadas. Esta existencia está desnuda, fuera del orbe laboral, de toda motivación utilitaria, sin razón suficiente, abierta a su circunstancia solitaria, a un acontecer sin conexión, sin cauce, no encausado, no conduscente:

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 paso a lo que arriba,  
a lo que surge vestido de cadenas y claveles,  
yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales.

(«Débil del alba»)

La desolación existencial (como lo asevera Neruda en sus memorias, en *Confieso que he vivido*) es agudizada por su estada en un oriente sin prestigio que lo aísla, lo desvincula de su mundo y lengua maternos, lo vara en un medio doblemente extranjero, donde no puede

establecer relaciones de solidaridad ni social ni cultural; esta temporada en el infierno lo vuelve un mero coexistente, una especie de prófugo mental.

La distancia todo lo deslíe. Si Neruda se aferra a veces a los recuerdos reparadores y restauradores, a la naturaleza natal, a algún amor quimérico que ejercen, fantasmáticamente, en la escena utópica del poema, su poder lustral, regenerador, en lo mejor de *Residencia en la tierra* se entrega a esa experiencia de apertura del ser al no ser, a una inmanencia anuladora, a la exploración del desamparo, al rescate, por la escritura, de sueños cenicientos y devaneos funestos.

Como el tejido del día, como su lienzo débil, el poema tiene una textura laxa, discursiva, prosaria -agujereada red, textura palimpsesto-, de una ritmicidad atenuada; es un rodeo incesante en torno de un centro oscuro que el circunloquio metafórico busca aprehender sin (dis)cernir, un núcleo impenetrable, innominable que se esconde en los antros del ser, adonde sólo se llega a tientas y a ciegas, orientado por la conciencia palpatoria, aguas adentro bogando a la deriva, deriva sonámbula:

Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo,  
como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto.  
Pienso, aislado en lo extenso de las estaciones,  
central, rodeado de, geografía silenciosa:  
una temperatura parcial cae del cielo,  
un extremo imperio de confusas unidades  
se reúne rodeándome.

(«Unidad»)

A mundo inconexo, a realidad desintegrada corresponden la textura floja, la concatenación debilitada, las relaciones inciertas las asociaciones desatinadas. Neruda se mueve en un ámbito de acontecer sin dirección, de manifestación fuera de provecho, fuera de toda funcionalidad utilitaria, al margen del proceso de producción y de reproducción sociales. Se mueve en una cáscara de extensión fría y profunda, sujeto a un movimiento sin tregua y sin nombre. Enfrenta el gran galimatías, el absurdo desorganizador que todo lo opaca, confunde y anonada.

En ese tiempo inconducente, no vectorial, Neruda percibe por sobre todo la merma, el deterioro, la destrucción. De ahí el descendimiento desublimante que opera su poesía, de ahí esa visión de vida estrecha, de actos menores, de grisura doméstica, de funciones inferiores, de materias residuales. Tres temas ponen de manifiesto este descenso: la ciudad como espacio de la degradación y del vaciamiento humanos, la crudeza somática y las materias de desecho.

Marco de la pérdida, de la incompletud, de la desvirtuación, la ciudad puesta en escena por *Residencia en la tierra* es la del ser gregario en medio de la multitud anónima, es sociedad masiva de hábitos reglamentados, es paisaje manufacturado y hábitat unificador. Si contra la concentración aplanadora Neruda apea a la mitopoesis que le permite el reintegro imaginario al espacio restaurador, si a veces recurre a la regresión hacia lo natural, primigenio, maternal, principalmente ahonda en su desoladora experiencia del aislamiento urbano. Registra la aridez, el apocamiento, la separación, la fealdad, la clausura de esa existencia reificada, cosificada por la imposibilidad de pactar psicológica, socialmente con esa cohabitación dirigida a la producción y al consumo masivos, con el orden mercantil y burocrático. «Walking around», «Desespediente» y «La calle destruida» dan cuenta cabal del caballero solo que deambula por el páramo ciudadano:

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.

.....

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.

(«Walking around»)

Tiendas inhóspitas, oficinas tumbales, peluquerías malolientes, hoteles sórdidos, habitáculos librados al abandono, lugares envilecidos, son todos paradigmas del desamparo, infunden un frío de muerte. Por ahí aparecen los pobladores de esas moradas de la mala vida la fauna infame -tahúres, abogados, notarios- y los hombres del montón, los destinos mediocres. Por momentos, la proximidad entre *Residencia en la tierra* y *The waste land* de T. S. Eliot salta a la vista; una misma visión genera ambos textos y su elocución es semejante:

El pequeño empleado, después de mucho,  
después del tedio semanal, y las novelas leídas de noche en cama  
ha definitivamente seducido a su vecina,  
y la lleva a los miserables cinematógrafos  
donde los héroes son potros o príncipes apasionados,  
y acaricia sus piernas llenas de dulce vello  
con sus ardientes y húmedas manos que huelen a cigarrillo.

(*Caballero solo*)

Con referencia a la escala humana, Neruda opera un rebajamiento hacia los seres y actividades sin prestigio, practica un rescate poético de lo prosaico, de la experiencia ordinaria, de lo basto y grueso y hasta de lo degradante. En el plano de las manifestaciones corporales, ese descenso se presenta como crudeza somática, como ampliación descarada del decible corporal, como franqueza física y sobre todo sexual. «Ritual de mis piernas» constituye un buen ejemplo de esta expresión no eufemística del cuerpo en su más concreta materialidad; las piernas, compactos cilindros con musculatura masculina, criaturas de hueso con forma dura y mineral «son allí la mejor parte de mi cuerpo: /lo enteramente substancial, sin complicado contenido / de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios». *Residencia en la tierra* ofrece el vasto repertorio de la carne y el vientre. Lo genital, lo seminal, lo fecal aparecen desnudamente mencionados:

Y por oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa,  
como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina, obstinada,  
cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo (...)

(*Tango del viudo*)

Los residentes en la tierra orinan, defecan, vomitan, se masturban, copulan, eyaculan, ingieren y expulsan, como seres carnales ligados por su cuerpo a las materias terrestres, seres igualados por lo bajo, por lo gruesamente corporal. Lo corporal conecta con el fondo entrañable, con el centro vivificador, con lo medular, con lo genésico; lo corporal posibilita la regresión regeneradora. Lo corporal se cosmifica, la introyección hacia lo visceral puede volverse vía mística; así el éxtasis orgásmico de «Agua sexual» se confunde con estro visionario, es reactor onírico que instala al poeta en la matriz imaginante:

Veo el verano extenso, y un estertor saliendo de un granero,  
bodegas, cigarras,  
poblaciones, estímulos,  
habitaciones, niñas  
durmiendo con las manos en el corazón,  
soñando con bandidos, con incendios,  
veo barcos,  
veo árboles de médula

erizados como gatos rabiosos,  
veo sangre, puñales y medias de mujer,  
y pelos de hombre,  
veo camas, corredores donde grita una virgen,  
veo frazadas y órganos y hoteles.

Por lo bajo, por contacto directo con las funciones elementales, por la visión visceral, la palabra remitida a la carnalescencia (como diría Darío) se reconcilia con su base material, vuelve a habitar el cuerpo que la profiere.

Los desechos constituyen el descarte inútil, corresponden a lo que está fuera de función. La visión nerudeana se apodera de los residuos para convertirlos en representantes o manifestantes de la subjetividad atribulada, marginada con respecto al circuito de la servidumbre social, incompatible con la integración oprimente. Las materias residuales revelan la misma carencia de entidad que el sujeto que en ellas se reconoce, equivalente pérdida de identidad, identidad entendida como filiación, pertenencia, clara asignación, designación que individualiza:

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)*

Las identificaciones son disgregadoras, disolutoras, analogías con lo desvalido, lo ruinoso, lo perecedero. Neruda hace arte pobre o *trash-art* (arte de residuos, arte de basural) porque en esos desperdicios está la marca del uso y del desuso que los humaniza. Neruda los convierte en íconos de la condición humana. Con sus figuraciones de lo residual anula la frontera entre material noble, específicamente artístico, y material extrartístico. Esas acumulaciones heteróclitas que hacen de tantas calles sucios vaciaderos, se aglomeran, se adensan, cercan:

Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:

.....  
las cosas de cuero, de madera, de lana,  
envejecidas, desteñidas, uniformes,  
se unen en torno a mí como paredes.

*(Unidad)*

Las materias desvencijadas son intercesoras de lo oscuro, de lo abisal entrañable, ligán con el centro tenebroso, con lo humano medular, remiten a lo profuso y lo confuso primordiales, al caos primigenio, son las mediadoras del mundo de abajo, del mar de fondo, comunican con el infierno íntimo.

Cualquier sustancia, cualquier objeto puede ser conductor de la visión nerudeana, manifestante sentimental, vector de energía poética, cualquier cosa puede ser implicada por la subjetividad, volverse metonimia del yo que se autoexpresa a través de esas convocatorias de lo dispar, mediante esos heterogéneos inventarios que son las enumeraciones caóticas. Las dos mejores, es decir las dos más diversas, cuyos componentes proceden de contextos más distantes, están en «Un día sobresale». La poesía ya no imita las apariencias sensibles, no acata las asignaciones de lo real legible, libera los signos del yugo referencial, abre el texto al más acá aliterario, a la promiscuidad confusa de lo extra textual. Redispone lo real externo para revelar lo real interno, para que la escritura pueda acoger la pujanza de un exceso no codificable, centrífugo al discurso, que desbarata las disposiciones del entendimiento discursivo, que desbarajusta el arreglo del continuo consciente para reintroducir en el orden simbólico la móvil y simultánea pluralidad de lo real:

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

(Un día sobresale)

Lo real nerudeano es materia extensible y deformable; deja siempre libre la posibilidad de crear nuevos conjuntos. La realidad exterior e interior, interpenetradas, constituyen una misma mezcla incierta, dispar, cambiante. La realidad deja de ser materia dada, no tolera asentamiento mental ni estable ni seguro. La naturaleza humana ya no puede ser aprehendida a través de descripciones realistas, mediante exhaustivas listas de detalles naturalistas, es elusiva, múltiple, plurívoca; es irreductible a paradigmas. Toda realidad deviene campo de fuerzas en pugna. Caduco el sistema simbólico basado en la imitación de apariencias, invalidado el orden mensurable, formulable a partir de un órgano de símbolos normativos, Neruda opta decididamente por el abordaje imaginario, por la constitución hipotética de un corpus regido por su propia coherencia, opta por la instalación intuitiva en pleno plexo, en plena turbamulta de lo real. La información es librada en grueso, abigarrada, enrarecida, sujeta a relaciones aleatorias y perspectivas diversas, excentrada por la variación de marcos de referencia. No hay manera de domesticar el sentido, de sofrenar tanta traslación de sentidos tránsfugas.

Por un lado existe esta transmigración simbólica que provoca un éxodo categorial; y por el otro, una situación simbolizante autónoma, ligada a la experiencia material, directa, que extrae materia prima del entorno inmediato para crear símbolos crudos, frescos, símbolos instaurados ex nihilo a partir de la propia aprehensión imaginante. Símbolos no provenientes del acervo simbólico tradicional, que no remiten al almacén cultural, símbolos inaugurales de una nueva simbología. En su exploración de territorios que desbordan el dominio literario, fuera del decible y del legible colonizados, Neruda cultiva el desgobierno retórico y el desvacío metafórico; borra las marcas diferenciales (exterior/interior, subjetivo/objetivo, real/imaginario, temporal/espacial, natural/artificial); ejerce a fondo las libertades textuales (sobre todo de composición, dirección, asociación); desescribe lo escribible basando su acción de zapa en códigos negativos, de modo tal que el poema parece ser nada de norma y todo licencia. Esta antipoesía respaldada por una contracultura funciona, por su puesto, sobre la base de un sistema menos, por carencia o contravención de las marcas características de la poesía artística y en relación siempre con la bipolaridad arte/antiarte, que no excluye definitivamente ninguno de los términos de la antinomia. Neruda desarregla la relación de encuadre estable anexando y coaligando fragmentos de realidades disímiles, según una combinatoria autónoma que concita acontecimientos verbales sorpresivos y sorprendentes. El desborde de sentido indómito, la polisemia errante provocada por extrañas constelaciones de imágenes revelan la implicación emotiva de la subjetividad que moviliza fa impulsión figural, subjetividad excéntrica al lenguaje que, para manifestar su alteridad, se libra a la palabra espontánea poniendo en juego una red de relaciones equívocas que aluden a un referente soterrado, innominable y omnipresente. El sujeto lírico de *Residencia en la tierra* rompe los retenes logométricos, desquicia la temporalidad fáctica para trasladar el poema a la otra escena, escena críptica, donde puedan emerger reminiscencias de la historia oculta. Neruda emprende el descenso onirogenésico; bucea por debajo del orden simbólico tratando de rescatar el trasfondo subliminal, preconsciente. Propulsa su escritura hacia los límites del entendimiento.

Neruda crea visión inédita que proyecta sentido enigmático; pero a la vez opera, por condicionamiento histórico, dentro del marco de su época. Nuestra perspectiva de medio siglo de distancia (la primera *Residencia en la tierra* aparece en Santiago en 1933) nos permite comprobar cómo aparecen ya en este libro paradigmático los arquetipos de la imaginación moderna, los que van a constituir la iconología característica del arte contemporáneo. Cuántas figuraciones de *Residencia en la tierra* evocan cuadros de Giorgio de Chirico, de George Grosz, de Salvador Dalí, de Max Ernst. *Residencia en la tierra* surge a la par de la primera

poesía surrealista sin que ésta ejerza influencia directa en la poética nerudeana. Son creaciones sincrónicas que respiran, una y otra, el aire del tiempo. Coincidencias de actitud, de objetivos, similitud de proyecto estético producen resultados semejantes. Por ejemplo, «Oda con un lamento» o «Materia nupcial» provienen de una misma matriz visionaria que *El perro andaluz* del dúo Buñuel-Dalí, operan instrumentalmente dentro de un mismo encuadre artístico:

Debe correr durmiendo por caminos de piel  
en un país de goma cenicienta y ceniza,  
luchando con cuchillos, y sábanas, y hormigas,  
y con ojos que caen en ella como muertos,  
y con gotas de negra materia resbalando  
como pescados ciegos o balas de agua gruesa.

(*Materia nupcial*)

Sin duda que el encuentro con Federico García Lorca en 1933 y la estada madrileña, a partir de 1934, en estrecho contacto con Rafael Alberti y los otros poetas de la generación del 27, influyen en Neruda. Las editoriales de la revista Caballo Verde para la Poesía demuestran la íntima correspondencia entre Neruda y los surrealistas españoles. La imaginación de Neruda se arrebola arrebatada por la vehemencia española. El cambio de registro, que también tiene que ver con el cese de la temporada infernal, la superación del ensimismamiento angustioso, la recuperación del gozo vital y de la solidaridad humana, es notorio en la parte final de *Residencia en la tierra*.

*Residencia en la tierra* es una obra generada en una travesía intercontinental, a lo largo de un periplo transcultural y translingüístico. Se gesta en relación con realidades no localizadas, con experiencias de la vida moderna generalizadas, y se sitúa estéticamente con referencia a un estado internacional de la literatura. Porque presupone la noción de una literatura mundial, *Residencia en la tierra* no puede ser recuperada por vía vernácula; su carencia de referencias autóctonas invalida toda lectura limitada a lo nacional. En *Residencia en la tierra* todo secunda la visión: la lengua es coadyutora y el ritmo se subordina a la andadura semántica, al flujo imaginante, lo que da una melodía atenuada, no aliterativa, sin efectos orquestales, una especie de salmodia monótona sin brillantez ni fónica ni léxica:

De conversaciones gastadas como usadas maderas,  
con humildad de sillas, con palabras ocupadas  
en servir como esclavos de voluntad secundaria,  
teniendo esa consistencia de la leche, de semanas muertas,  
de aire encadenado sobre las ciudades.

(*Sabor*)

La prosodia no adquiere relieve autónomo, está casi por completo despojada de metronómica. En *Residencia en la tierra* no hay ahínco formal inmediatamente perceptible. Los principios constitutivos del verso se reducen a su mínima manifestación: cortes versales y estróficos, versos y estrofas de medida fluctuante. Esta poesía en verso verdaderamente libre se aproxima a la prosa cadenciosa, orienta la dinámica versal hacia su polo opuesto, opera en la zona fronteriza entre prosa y verso e incursiona, como en la segunda parte de la primera *Residencia*, en el dominio de la prosa propiamente dicha.

Neruda asume su función vanguardista de liberador de lo concebible y de lo formulable. Y para decir .la fealdad y el sin sentido de la existencia incompleta, oprimida por un mundo indeseable, para registrar en bruto lo sólito, lo pedestre, lo crudamente psicosomático, para mostrar el embate desarticulador, para dar cuenta de su pugna mental, para abrirse a las potencias desfigurantes necesita dismantelar el sistema literario precedente, desarmar los dispositivos placenteros, la estilizada elegancia, los rebuscamientos verbales y los arreglos eufónicos del modernismo., Neruda pone en práctica un arte radical, por lo tanto un arte de negación, agresivo y sombrío. *Residencia en la tierra* participa en la primera fase eruptiva del rechazo; representa un mundo neurálgico, da curso a las descargas de la subjetividad rebelde, egotista

y neurópata, que extrema su negación para preservarse de la falsa conciliación, de la integración falaz; expresa la impronta de lo oscuro reprimido, inscribe los afloramientos desconcertantes de la tiniebla interior; es arte de la incertidumbre regido por una conciencia de la desazón, dice la angustia imperiosa que no acepta ser mediatizada por la transfiguración estética. Luego, en la fase tética, la del ordenamiento, asimilada ya la ofensiva demoledora, nos ocupamos de incorporar este antiarte, agente de la cultura adversaria, al museo de la historia monumental. Creo que *Residencia en la tierra* resiste todavía a la recuperación (o sea a la legibilidad) institucional, creo que mantiene activa su poderosa, su tentadora carga de oscuridad.

en: Saúl Yurkievich, *A través de la Trama*, Muchnik Editores, 1984.