UNA POÉTICA NERUDIANA EN MIGUEL HERNÁNDEZ: «RESIDENCIA EN LA TIERRA»

Por
VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad Murcia

Si me preguntáis en donde he estado
debo decir: «Sucede»[1].

No «Sucedió». Todavía nunca «sucedió», pues la poesía concebida por Pablo Neruda hasta mediar los años treinta –consulados y periplos incluidos– no alcanzaba aún el estatuto de epopeya lírica, de «canto general» de afirmación definitiva; no hallaba el espacio mítico extinguido y, taumatúrgicamente, recreado por el «vate» oficiador, intermediario entre los tiempos preteridos y las presencias abrazadas[2]. «Sucede» así que el oficio de poeta se instala en un presente absoluto donde un estado anímico concentra y aglutina las experiencias vividas y soñadas en una historia sin más tiempo que el de su conversión en palabras. La lectura de Marcel Proust condiciona el insistente sabor de «melancolía frenética», según la propia declaración nerudiana, que rezuma constante y vital en los textos de diez años vividos como furtivo residente de un espacio tan confuso como inhóspito y baldío[3]. La sensación de ese tiempo que no avanza, y que se incrusta como barro en la memoria, la proustiana convicción de «duraciones» sensitivas y emociones aherrojadas al pozo sin fondo de nuestra memoria, conmina al lamento del hastío existencial: «Sucede que me canso de ser hombre...», exclama Pablo Neruda en el arranque del poema «Walking around» (de «Residencia en la tierra»): «Sucede que me canso de mis pies y de mis uñas / y mi pelo y mi sombra. / Sucede que me canso de ser hombre»[4]. Y no otra convicción reside en su expresión poética hasta mediar los años treinta: un paseo por el amor y la muerte en la continuidad del gerundio articulado desde la extranjería babélica de quien vuelve siempre sobre sus pasos sin hallar más que sus pisadas: «Walking around»: «y tantas cosas que quiero olvidar», sin conseguirlo[5].

La historia literaria nos lo dice. Diez años aproximados consumió el poeta chileno en la composición de su «Residencia en la tierra», de sus dos primeras «residencias». Si aceptamos como válida la cronología propuesta por Hernán Loyola[6], los últimos poemas agrupados en la colección fueron escritos en 1935, cuando el poeta, en calidad de cónsul chileno en Barcelona desde un año antes, había conseguido su voluntario traslado a la capital española, donde entraría en contacto con las más señeras figuras del panorama poético del momento[7], relación sellada por una gran sinfonía de documentos de entusiástica y recíproca admiración entre el cantor americano y la casi totalidad de los poetas españoles del grupo unificado bajo la cifra de 1927, a los cuales habría de sumarse un interesante censo de autores más jóvenes, entre los que destacan Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y, sobre todo, Miguel Hernández, que publicaron un folleto-homenaje recogiendo los entonces inéditos «Cantos materiales de Residencia en la tierra»[8].

No es ya aventurado referir que dicha compenetración poética quedaría simbólicamente estigmatizada por la encendida, tierna amistad que se forjara, a golpes de sensibilidad material «vecina de la muerte», entre Neruda y el más joven poeta oriolano ya «perito en lunas», relación que acortaba una distancia cronológica de seis años de edad entre ambos poetas, en un hallazgo de afinidades electivas y vocaciones pasionales: las de habitar, según el inspirado verso hernandiano, «donde habitan los collares: / en un fondo de mar o en un cuello de hembra». La decisión común de declarar, mediante el verso-tierra, la esencia material que nos conforma como hombres y en la que sopla en sinrazón la trascendencia que agoniza desde el barro sustantivo.

El análisis de las fértiles relaciones amistosas y literarias entre Miguel Hernández y Pablo Neruda ha sido realizado con pormenor documental y exhaustividad crítica en bastantes ocasiones. Baste aquí citar los interesantes artículos de Juan Cano Ballesta, en la portorriqueña revista «La Torre» en 1968, y el de María de Gracia Ifach, aparecido en «Ínsula», 1974[9]. No pretendo, pues, en esta ocasión reincidir sobre aspectos ya atendidos y analizados previamente. Cabría profundizar, por contra, en criterios de comparatismo literario que, partiendo de ese «corpus» conocido de homenajes textuales y poéticos existente en sendas bibliografías, aquilatara el grado de asimilación estética que, sobre todo por parte del poeta oriolano, se observa en su producción lírica a partir de su conocimiento de la poética y la personalidad nerudianas.

Importa recordar en este punto el entusiasmo y la fascinación con que se nutre la lectura hernandiana de la «Residencia en la tierra», impresión que se traduce en un elogioso artículo crítico del poemario de Neruda, que escribió Miguel Hernández destacando las cualidades vigorosas, visionarias y telúricas que, de modo muy profundo, vinculaban voluntades expresivas comunitarias, en estado más latente y soterrado desde la perspectiva hernandiana. La lectura de Neruda actúa como potente revulsivo creador y termina por sancionar el concepto de poesía como «insurrección» de verdades subyacentes, de pulsiones acalladas y latidos inauditos que, por el cauce estético de un surrealismo muy personal y nada escolástico, descubrió Miguel Hernández y lo convirtió en bandera y manifiesto de su propia producción, en paulatino abandono de su engastado y clásico barroquismo precedente –el de «Perito en lunas» o «El silbo vulnerado»–, así como de la ideología católica y conservadora que afianzó su relación en la Orihuela natal con Ramón Sijé, y con «El Gallo Crisis», órgano de difusión del espiritualismo idealista en que se había iniciado Hernández, siendo desarticulado, al cabo, por la influencia existencial y sensualista de Neruda[10].

Curiosamente, son esos mismos elementos sensitivos y mediterráneos, de acendrada luminosidad primitiva y aún salvaje, de presencias vegetales y abundancia léxica feraz, atraídos al poema por la fuerza de vívidas imágenes, los que proporcionan el interés de un poeta cosmopolita y de dicción ya madura por la escritura germinal y arrebatada del vulnerable cantor de rayos incesantes y «carnívoros cuchillos», a quien no dudó en considerar como el «hijo» que transformó «la sangre vieja» en «resplandor salvaje». Y cifra de ello, las memorias nerudianas, abierta confesión de aquel «sucede» incorruptible, donde convierte la figura de Miguel en paradigma y reflejo del «rostro de España» por entonces percibido y declarado en «poesía terrenal y silvestre», que aliaba «todos los excesos del color, del perfume y de la voz del Levante español, con la abundancia y la fragancia de una poderosa y masculina juventud»[11].

Ardua y espinosa la tarea de sintetizar en conceptos críticos la presencia de la poética «residencial» nerudiana en la obra lírica que Hernández va a emprender a partir de su descubrimiento deslumbrado y contagioso. Asintiendo a una interpretación del poemario como uno de los espacios textuales más significativos de la mentalidad desarrai-

gada del hombre contemporáneo en su destierro espiritual, perdido el norte, es factible aceptar esas lecturas que proponen la fundación del reino de la naturaleza material como fundamento último del libro[12], teoría que emparenta caracterizaciones como las de Saúl Yurkievich, basada en el establecimiento de la «imaginación biológica» del Neruda de los años treinta[13], o la muy conocida de Amado Alonso, explorador incansable por la selva de imágenes con que Neruda construye su peculiar visión del mundo, atrapado en figuras de «deformación, desposesión y destrucción» a partir de una estructura onírica de la expresión poética[14].

En cualquier caso, y para estrechar los vínculos del parentesco literario, cabría proponer la consolidación de una presunta «poética del objeto físico» como procesdimiento estilístico cultivado por Pablo Neruda en la etapa de sus «Residencias». Entiendo por «poética del objeto» el peculiar modo de construcción lírica basado en la incorporación de referencias concretas a un mundo de objetos materiales diestramente atraídos al poema por medio de asociaciones metafóricas de raigambre sensorial. Un mecanismo de arquitectura poética que, al mismo tiempo, se subordina al profundo sentimiento de orfandad y peregrinaje vitales tan decantadamente humanizados por el verbo y el sentir nerudianos.

Clara ilustración de este recurso frecuentado por Neruda es el poema-paradigma «Arte Poética», escrito en Calcuta, año 1928. En él, como síntesis del itinerario espiritual que se desarrolla desde el desamparo vital hasta la súbita llamada vocacional de la experiencia poética como profecía melancólica, establece Neruda una llamativa enumeración de objetos inconexos que refieren no otra cosa que la sensación de desvalimiento y abandono: la «cáscara» profunda, la ronca «campana», el «espejo viejo», la «casa sola» y la «ropa tirada en el suelo», que al cabo se resuelven, al alcanzar el penúltimo verso, en la propia resolución de escritura, simbolizada en ese «golpe de objetos que llaman sin ser respondidos»[15]. Y asimismo, en el ya citado «No hay olvido (sonata)», se revela sin ambages la necesaria remisión a la presencia material de los signos físicos objetivos como anclaje y asidero de la desazón inexpugnable, convertida en la única realidad posible, trasunto misceláneo y heterogéneo del mundo externo en la disolución de su unidad, de su armonía, por parte del sujeto que lo arrastra y que percibe, al cabo, sólo su desgajamiento, su disolución: «si me preguntáis de donde vengo tengo que conversar con cosas rotas, / con utensilios demasiado amargos, / con grandes bestias a menudo podridas / y con mi acongojado corazón"[16].

Pues bien, ese diálogo del poeta con lo inerte, con los objetos desparramados que están diciendo un mundo fragmentario y ya inasible, es el mismo que establece Miguel Hernández en los poemas de latidos nerudianos, concebidos precisamente tras el hallazgo del desarticulado mundo objetivo que aflora en los versos residenciales. No cabe duda alguna de que esta modulación expresiva estaba ya presente de manera radical, incluso como tono genérico y recurrente, en la mayoría de los poemas que integraran «El rayo que no cesa», lo cual revelaría que Miguel Hernández reconoció en el poeta chileno una «manera» distintiva de cultivar el ejercicio creativo concomitante con algunos de sus propios idearios de estilo y ejecución poéticos. También la poesía del oriolano se sustentaba en esa superficie física de objetos sobre la que descansa el andamiaje del poema, y a partir de la cual brotan incontenibles las visiones, metáforas e imágenes simbólicas tan peculiares de su concepción del verso.

En el soneto «Guiando un tribunal de tiburones», de «El rayo que no cesa», en homenaje a Lautréamont –otro de los maestros de Neruda– precisa Hernández la relación amorosa con el «tú» como «una red de raíces irritadas» que apresa sensaciones espirituales, convertidas finalmente en una suma de referencias objetivas: «un terrón para siempre insatisfecho», «un pez embotellado» y un «martillo / harto de golpear en la

herrería». En ellas reside y existe por medio de ellas la experiencia personal, que declara así la ineficacia argumental de toda exploración de sentimientos. Las sensaciones devienen materia objetiva, en donde alientan. El soneto «No me conformo, no: me desespero» traza asimismo con metáforas de encarnadura física la atenazante impresión de desconsuelo, tan primordial en el espíritu del residente nerudiano, por cauce similar: «un huracán de lava», «una almendra esclava» o «el penal colgado de un jilguero».

Comoquiera que sea, siempre arriba el poeta a expresar su dolor, congoja o pena mediante el rigor tenaz de la materia, si bien en sus asociaciones, audaces por extrañas, se revela al fin la complejidad innúmera del sentir. La acerada y honda sensibilidad hernandiana crea sus objetos precisos, pero imprecisa es la vinculación que esos mismos signos físicos establecen con el sentimiento y la que comparten entre sí. La estructura asociativa mundo-sensación es, por tanto, de índole irracional y de ahí que conecte con el «sui generis» tinte surrealista del poemario residencial. Un breve catálogo de algunos de los referentes físicos del poemario verificaría esta hipótesis ya desde su mismo título: «rayo» incesante, «terca estalactita», «golpe amarillo», «naranja helada», «limón amargo», «metal triste y sonoro», «cisne cuello», «diamantes eclipsados» o «pétalos de lumbre»[17].

También así, sucede que Miguel, cansado de ser hombre, recurre al motivo de la tierra, como Neruda, en obstinada convicción del paradigma esencial que sintetiza, asimilando la esencia física de toda materia. La tierra que ofrece vida, propicia el fruto y da hospedaje a la raíz, será también el témino de toda existencia, consumiendo en ella lo que fue en la final metamorfosis de su naturaleza omnívora y voraz. El cuerpo, en la poesía de Hernández, ya huele a tierra, a la tierra que será «después de haber cavado este barbecho». Y el hortelano, como parábola del «residente» pasajero, después de un transitorio y fugaz, falaz reposo, «seguirá ante la tierra perseguido / por la sombra del último descanso». Las imágenes agrícolas y frutales de su poesía se iluminan así con el destello de esa visión faralista del ser humano, inscrita en un no menos fatal hallazgo del ciclo de la vida hacia su destrucción terrena.

Sin embargo, y a pesar de esta constancia asociativa, lo cierto es que los textos en donde nacen los retoños nerudianos más quintaesenciados no pertenecerán tanto al «corpus» del poemario «incesante» como al de esos poemas sueltos, nunca recogidos en volúmenes conjuntos por su autor, explícitos homenajes al profeta viajero, al viajero inmóvil que fue Pablo Neruda. El primero de ellos es una «oda» dedicada abiertamente al cantor chileno «entre sangre y vino», que sin duda guarda estrecha vinculación con poemas de «Residencia...» como «Agua sexual» o «Estatuto del vino», texto que escribiera Neruda durante su estancia en Madrid a comiezos del año 35. El análisis de la «Oda» a Pablo Neruda ya realizado por Marie Chevallier en esta misma calve excusa la pretensión repetitiva[18]. Sí conviene recordar, aunque someramente, que el recurso estilístico de la enumeración objetiva alcanza en este poema altas cotas de expresividad, por cuanto ilumina la fascinación espiritual desencadenada en el joven poeta ante quien se ofrecía como emblema de la vida en tanto latido (beso, brazo, destino) y canción que sangra en infinitos materiales.

Más interesante aún, a mi juicio, es el estudio del poema «Vecino de la muerte» que escribió Miguel en 1935, y que apareció precisamente en el primer número de la revista «Caballo verde para la poesía», dirigida y publicada por Neruda durante su residencia en tierra española. La importancia de su atracción no viene solamente dada por ese dato circunstancial y algo anecdótico, sino por el grado de asimilación que el poema hernandiano alcanza en relación a la poética que avalaba el ideario estético de la revista. El editorial «Una poesía sin pureza» lanza las definitivas flechas contra el pudor léxico, conceptual y aun sensitivo de la poesía pura. Abogó entonces Neruda por una poesía

«impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías...», una poesía contra los que cayeron en el hielo por sólo huir del mal gusto[19].

En efecto, el largo poema de Miguel Hernández, «Vecino de la muerte», que también asume la carencia de rima y estrofa típicas del Neruda de las «Residencias» (si bien se basa en la combinación de motivos clásicos: heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos), cristaliza la temática esencial de su poesía: la agonía irreductible del sujeto que se debate entre saberse materia telúrica de descomposición y la negativa, baldía y yerma, a dicho conocimiento. Si la existencia se revela en la infalible seducción de esa tierra que nos atrae con ley de gravedad hasta engullirnos, la voz poética clama, sin duda en vano, por otra forma de disolución: «pido ser cuando quieto lo que no soy movido: / un vegetal sin ojos ni problemas; / cuajar, cuajar en algo más que en polvo, / como el sueño en estatua derribada»[20].

Vecina de la muerte, la sensación inagotable de ser estiércol domina fieramente la escritura feraz del oriolano, y así hacía suya la poética fundamental, la desmembración objetiva de la realidad, propia del espíritu amargo del residente en una tierra que tan sólo acecha su destino de barro. Algo que quedaría definitiva y desnudamente acuñado en la categoría de «sino sangriento», síntesis final y título emblemático del último de los poemas hernandianos de arraigada vinculación con su maestro de «manantieles» y «melancolías»:

Me persigue la sangre, ávida y fiera,
desde que fui fundado,
y aún antes de que fuera
proferido, empujado
por mi madre a esta tierra codiciosa
que de los pies me tira y del costado
y cada vez más fuerte, hacia la fosa[21].

Con el tiempo, Pablo Neruda confesó que «Residencia en la tierra» fue en su juventud «un período demasiado amargo, oscuro, angustioso, que al final sólo le presentó dos alternativas: la autodestrucción o la salida a la salud mental y moral»[22]. Miguel Hernández no pudo decirlo. No tuvo tiempo. No le fue dada la reflexión serena y distanciada. Sucedió que su escritura quedó zanjada como tierra de secano. La palabra del poeta, como su rostro, visto por Neruda «con algo rotundo de pan y de tierra»[23], seguiría en ese presente infinito del «sucede» como toda respuesta a nuestra inquisición. «Vecino de la muerte», podía hacer suyos los hermosos versos nerudianos de la «sonata» permanente y duradera. Pero también las muy allegables intuiciones de Rainer María Rilke, otro poeta que, con Orfeo, creyó que residir en la materia podría ser la única forma de salvación:

Y si de lo terrestre fueras descuidado,
a la callada tierra exclama: fluyo.
A las rápidas aguas diles: soy[24].

NOTAS

[1] *No hay olvido (sonata).* en Neruda, Pablo: *Residencia en la tierra.* Madrid, Cátedra, 1987. Ed. Hernán Loyola, págs 301-303.

[2] «La inclinación profunda del hombre es la poesía y de ella salió la liturgia, los salmos, y también el contenido de las religiones. El poeta se atrevió con los fenómenos de la naturaleza y en las primeras edades se tituló

sacerdote para preservar su vocación. De ahí que, en la época moderna, el poeta, para defender su poesía, tome la investidura que le dan la calle y las masas. El poeta civil de hoy sigue siendo el del más antiguo sacerdocio. Antes pactó con las tinieblas y ahora debe interpretar la luz». Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido (memorias)*. Barcelona, Seix-Barral, 1978, pág. 367.

[3] «Había casi terminado de escribir el primer volumen de «Residencia en la tierra» (...). Mi estilo se hizo más acendrado y me di alas en la repetición de una melancolía frenética (...). «Por el camino de Swann» me hizo revivir los tormentos, los amores y los celos de mi adolescencia». Ibídem, págs 137-138.

Es hermosa la confesión nerudiana sobre el reconocimiento de la sonata de Vinteuil, en clave de Proust, que el poeta descubre tras la audición de la sonata para piano y violín de César Frank (pág 138). No en vano, el título del poema que comento y cito al inicio del trabajo, alude directamente a Proust y a su «sonata», recuperada en la memoria de un tiempo sin olvido: «No hay olvido (Sonata)».

[4] *Walking around*. En *Residencia en la tierra*. Edic. cit., págs 219-221.

[5] Verso final de *No hay olvido (sonata)*. Ibídem, pág 303.

[6] «El proceso de composición de "Residencia en la tierra" cubre casi exactamente diez años: desde el invierno chileno de 1925 (...) hasta la primavera española de 1935. Y enlaza tres continentes: América del Sur (Chile y Argentina), Asia suroriental (Birmania, India, actuales Sri Lanka e Indonesia) y Europa (España)». Loyola, Hernán: *Introducción* a la edición crítica de *Residencia en la tierra*. Ibídem, pág 13.

[7] «La metrópoli, a la que en adelante acude Neruda con frecuencia y donde se va creando un amplio círculo de amigos, le atrae y aprisiona tanto su interés que, en febrero de 1935, logra ser trasladado al Consulado de Chile en Madrid». Cano Ballesta, Juan: *Miguel Hernández y su amistad com Pablo Neruda*. En Pablo Neruda (Antología de artículos críticos). Ed. Emir Rodríguez Monegal y Enrico María Santi. Colección «El Escritor y la Crítica». Madrid, Taurus, 1986, págs 143-174. Cita, págs. 144-145.

[8] En la dedicatoria, señalaban: «Nosotros, poetas y admiradores del joven e insigne escritor americano, al publicar estos poemas inéditos (...), no hacemos otra cosa qque subrayar su extraordinaria personalidad y su indudable altura literaria», reiterando su elogio de «una obra que sin disputa constituye una de las más auténticas realidades de la poesía de la lengua española». En Cano Ballesta, Juan: Ibídem, pág. 147.

[9] El artículo de Cano Ballesta, ya citado, apareció en el número 60 de la revista «La Torre», 1968, págs. 101-146. El de M.ª de Gracia Ifach, puede consultarse en «Ínsula», n.º 330, Madrid, mayo 1974, y ha sido recogido en la edición coordinada por la propia autora del volumen monográfico de la colección «El Escritor y la Crítica» de Miguel Hernández. Madrid, Taurus, 1975, págs. 63-68.

[10] «Ramón Sijé trata de neutralizar la influencia de Neruda recordándole su catolicismo (...). Pero la amistad de Neruda pesa más sobre el alma del poeta que la del lejano amigo de Orihuela, a quien no le escapa la transformación terrible que va experimentando la estética y la ideología del sencillo poeta-pastor que se había estrenado con un auto sacramental». En Cano Ballesta, Juan: Ibídem, págs. 170-171.

[11] Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido. Memorias*. Edic., cit., págs. 170-171.

[12] Camacho Guizado, Eduardo: *Pablo Neruda: Naturaleza, historia y poética*. Madrid, S.G.E.L., 1978, pág. 76.

[13] «La imaginación de Neruda será cada vez más penetrante, menos evasiva, más materializante; querrá internarse, querrá alcanzar por ahondamiento, por inmersión, ese nudo genésico de donde emana toda creación». Yurkievich, Saúl: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Seix-Barral, 1973, pág. 164.

Unos años después, añadía el gran crítico argentino que, desde una perspectiva histórica más distanciada, se «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». Yurkievich, Saúl: *A través de la trama*. Barcelona, Muchnik, 1984, pág. 54.

[14] Alonso, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Barcelona, Edhasa, 1979, (1.ª ed., 1940), pág. 22.

[15] *Arte Poética*. En *Residencia en la tierra*. Edic., cit., págs. 133-135.

[16] *No hay olvido (sonata)*. Ibídem, págs. 301-303.

[17] Todos ellos, poemas pertenecientes a *El rayo que no cesa* (1934-1936). En Hernández, Miguel: *Obra escogida*. México, Aguilar, 1962, págs. 123-149.

[18] Aunque en su interpretación, Chevallier arremete contra la peculiar dicción poética de Neruda en favor de una exaltación fervorosa del homenajeante, extremo comparativo innecesario para ponderar las cualidades líricas del oriolano: «Pues al egocentrismo (el "yo" que a la larga resulta pesado en los poemas nerudianos), corresponde la segunda persona de la "Oda entre sangre y vino". Miguel Hernández realiza en ese tuteo el "olvido" de sí mismo. Ha borrado su dolor a fuerza de compartir el de su amigo cuyo alto ejemplo exalta». Chevallier, Marie: *La escritura poética de Miguel Hernández*. Madrid, Siglo XXI, 1977, págs. 264-276.

[19] Editorial recogido por Neruda, Pablo: *Para nacer he nacido*. Barcelona, Seix-Barral, 1979, pág. 140. Compárese con la valoración que hizo Juan Ramón Jiménez de la poesía «impura» de Neruda, considerada como «vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el desperdicio, el detrito,

tal piedra, cuál flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos». Jiménez, Juan Ramón: *Españoles de tres mundos*. Buenos Aires, Losada, 1950, págs. 125-126.

[20] Hernández, Miguel: «Vecino de la muerte». Edic., cit., págs. 161-164.

[21] Hernández, Miguel: «Sino sangriento». Edic., cit., págs. 171-173.

[22] Edwards, Jorge: *Adiós poeta...* Barcelona, Tusquets, 1990, pág. 27.

[23] En el número monográfico de la revista «Litoral»: Pablo Neruda: *Navegaciones*. «Litoral», n.º 189-190, 1991, págs. 126-129.

[24] Rilke, Rainer María: *Sonetos a Orfeo*. Soneto XXIX y último. Barcelona, Lumen, 1983. Traducción: Carlos Barral, pág. 149.

En apariencia insólita, por los posteriores ataques que Neruda hace no tanto a Rilke como a los «rilkistas», lo cierto es que esta conexión con el poeta de Praga parte del documentado conocimiento y lectura profunda que Neruda hizo del mismo durante su proceso creativo de «Residencia en la tierra».

Hernán Loyola dice al respecto (edic., cit., págs 18-19): «Por ahora sólo podemos verificar que la prosa de Rilke ha ayudado a Neruda a modificar su relación con el lenguaje y con los objetos (...). El resto es, todavía, un enigma sin aclarar».