

FEDERICO SCHOPF

Departamento de Español - Universidad de Chile

Análisis de

El Fantasma del Buque de Carga

Para el intento de comprensión crítica de este poema, resulta iluminante la consideración de las modificaciones que ofrece la estrofa final en la primera impresión del poema*. En efecto, se lee que

*Mira el mar, el fantasma con su rostro sin ojos,
los amarillos pétalos del círculo del día,
la tos del buque, un pájaro
en la ecuación redonda y sola del espacio,
y descende de nuevo a la vida del buque
como un latido del corazón a las piernas de un niño,
como un color muriendo en una tela,
como la estación del otoño cayendo en una isla.*

Contrastando este fragmento con su versión definitiva, se constata no sólo la supresión de un verso, sino también la mayor elaboración de una imagen (los amarillos pétalos del círculo del día: el círculo del día) y, sobre todo, la sustitución completa de tres imágenes por otras que, de hecho, se inscriben con más propiedad en el mundo y posición comunicados. El tiempo —una aprehensión determinada del tiempo histórico— aparece experimentado en el desarrollo del poema de un modo que hace intolerable la comparación de su efecto y presencia con la llegada de

... un latido del corazón a las piernas de un niño.

Es verdad que el flujo vital encuentra allí, en las piernas, su límite, pero no la exhibición implacable de su efecto. No queda claro en la lectura que el corazón sea algo más que un impulso de vida. Las comparaciones siguientes insisten en el efecto corrosivo, menguante de ser, que tendría el tiempo, pero no logran contaminar convincentemente a la imagen anterior. Otros poemas de *Residencia en la Tierra* podrán afirmar con plena propiedad que el tiempo histórico es «un largo latido quebrantado» («Un reloj caído en el mar»).

En el caso que comentamos («un latido del corazón a las piernas de un niño»), la materialidad de la imagen resiste la orientación formal y expresiva que el poeta quiere darle. En la versión definitiva, en cambio, se lee que

66 ... descende de nuevo (el fantasma) a la vida del
buque
67 cayendo sobre el tiempo muerto y la madera,
68 resbalando en las negras cocinas y cabinas,
69 lento de aire y atmósfera y desolado espacio.

Por otra parte, la imagen siguiente de la primera versión nos muestra un color desapareciendo en una tela y dejando la huella de su existencia anterior, la marca del tiempo transcurrido. No obstante, la objetividad que menciona carece del carácter habitual y de uso que poseen los otros objetos aludidos en el poema: todos objetos de uso cotidiano, de habitación desventurada y, como el poeta dice, dulcemente gris. De este modo, si bien la imagen reitera que la acción del tiempo quita ser a las cosas, la objetividad que menciona no refleja el uso y la degradación de una cotidianidad sórdida —que no es, por lo demás, el lugar que la sociedad burguesa asigna al arte, relegado en general al museo o al mercado. En la imagen que la sustituye, el tiempo resbala «en las negras cocinas y cabinas», lustra, diríamos, las cosas y exhibe en ellas su transcurso concreto. Por último, el reemplazo del claro verso final de la primera versión —«como la estación del otoño cayendo en una isla»— por otro que reviste más dificultades para su comprensión conceptual, encuentra su fundamento en la mayor concentración expresiva del verso definitivo, que posee el carácter de una *recolección*. Desde luego, la comparación del efecto del tiempo con la caída del otoño en una isla *separa* la unidad objetiva que el poema había conseguido aprehender entre tiempo y cosas, pero, sobre todo, no tiene las connotaciones de *totalidad y capacidad unificadora*

*En *Atenea*, XXI, 87 (mayo, 1932), pp. 185-187.

que reúne la imagen del verso sustituyente. »La estación del otoño cayendo en una isla« estrecha los límites en que se ha desplegado la eficacia de la fuerza experimentada y expuesta en el poema: la reduce a la altura vegetal y a un sector intermedio de la atmósfera. En cambio

69 *lento de aire y atmósfera y desolado aspecto*

amplifica cósmicamente el escenario en que acontece la acción del tiempo, instalado en el mundo y el poeta, pero no en la naturaleza.

Los tres versos finales pierden, además, su carácter de comparaciones. Estas parecían dejar abierto el poema. En cambio la recolección lo cierra eficazmente. El discurso ha alcanzado, de este modo, mayor propiedad objetiva. Resulta relevante, entonces, preguntarse por la *necesidad* que tiene este cambio de versos en la estrofa final para la orientación de sentido definitivamente asumida para el total del poema. Sólo un análisis suficiente del texto y sus posibles estructuras nos permitirá establecer una conexión eficaz con el contexto en que surge y al que, en diversa medida, otorga sentido. No se trata, por supuesto, de establecer una prioridad teórica de la consideración inmanentista de la literatura frente al estudio de las relaciones de la obra. Por el contrario, se trata de demostrar que el objeto de la investigación y la crítica literaria es más amplio que el objeto empíricamente dado en la lectura. En este sentido, resulta ilegítimo convertir la necesaria autosuficiencia de la obra literaria en una autonomía que separa ontológicamente el ámbito imaginario (al que se confina la literatura) del ámbito real. Las raíces de la concepción autonomista de la literatura se hallan fuera del campo de la experiencia literaria y afirman una reordenación, *ideológicamente determinada*, de las diversas actividades del hombre y sus productos. La reducción de la obra literaria al ámbito imaginario tiene como consecuencia que la investigación literaria no necesita tomar en cuenta las relaciones entre lo imaginario y lo real para describir suficientemente su objeto. De este modo, la concepción intrínseca de la literatura revela, no su cientificidad, sino, todo lo contrario, el carácter ideológico de su concepto y práctica científicas, su dependencia de una ideología contra la cual se han erigido gran parte de las obras que comenta y que, por ello, en el mejor de los casos, no logra ocultar o deformar totalmente. Por el contra-

rio, en el análisis que aquí intentamos, se pretende reunir materiales para una explicación del poema en términos de su necesidad real. Una primera etapa de este análisis —la que aquí publicamos—* pretende determinar uno de los sentidos que el poema contiene, y ello con el propósito de advenir, en lo sucesivo, al sentido final que la sostiene.

En la versión definitiva del poema se lee:

- 1 *Distancia refugiada sobre tubos de espuma,*
- 2 *sal en rituales olas y órdenes definidos,*
- 3 *y un olor y rumor de buque viejo,*
- 4 *de podridas maderas y hierros averiados,*
- 5 *y fatigadas máquinas que aúllan y lloran*
- 6 *empujando la proa, pateando los costados,*
- 7 *mascando lamentos, tragando y tragando distancias,*
- 8 *haciendo un ruido de agrias aguas sobre las viejas*
- 9 *aguas,*
- 10 *moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas.*
- 11 *Bodegas interiores, túneles crepusculares*
- 12 *que el día intermitente de los puertos visita:*
- 13 *sacos que un dios sombrío ha acumulado*
- 14 *como animales grises, redondos y sin ojos,*
- 15 *con dulces orejas grises,*
- 16 *y vientres estimables llenos de trigo o copra,*
- 17 *sensitivas barrigas de muejeres encinta,*
- 18 *pobremente vestidas de gris, pacientemente*
- 19 *esperando en la sombra de un doloroso cine.*
- 20 *Las aguas exteriores, de repente*
- 21 *se oyen pasar, corriendo como un caballo opaco,*
- 22 *con un ruido de pies de caballo en el agua,*
- 23 *rápidas, sumergiéndose otra vez en las aguas.*
- 24 *Nada más hay entonces que el tiempo en las cabinas:*
- 25 *el tiempo en el desventurado comedor solitario,*
- 26 *inmóvil y visible como una gran desgracia.*
- 27 *Olor de cuero y tela densamente gastados,*
- 28 *y cebollas, y aceite, y aún más,*
- 29 *olor de alguien flotando en los rincones del buque,*
- 30 *olor de alguien sin nombre*
- 31 *que baja como una ola de aire las escalas,*
- 32 *y cruza corredores con su cuerpo ausente,*
- 33 *y observa con sus ojos que la muerte preserva.*
- 34 *Observa con sus ojos sin color, sin mirada,*
- 35 *lento, y pasa temblando, sin presencia ni sombra:*
- 36 *los sonidos lo arrugan, las cosas lo traspasan,*
- 37 *su transparencia hace brillar las sillas sucias.*
- 38 *Quién es ese fantasma sin cuerpo de fantasma,*
- 39 *con sus pasos livianos como harina nocturna*
- 40 *y su voz que sólo las cosas patrocinan?*
- 41 *Los muebles viajan llenos de su ser silencioso*
- 42 *como pequeños barcos dentro del viejo barco,*
- 43 *cargados de su ser desvanecido y vago:*
- 44 *los roperos, las verdes carpetas de las mesas,*
- 45 *el color de las cortinas y del suelo,*
- 46 *todo ha sufrido el lento vacío de sus manos,*
- 47 *y su respiración ha gastado las cosas.*

*Y que corresponde a una sesión de un seminario sobre Neruda, efectuado en junio de 1972.

47 *Se desliza y resbala, desciende, transparente,*
 48 *aire en el aire frío que corre sobre el buque,*
 49 *con sus manos ocultas se apoya en las barandas*
 50 *y mira el mar amargo que huye detrás del buque.*

51 *Solamente las aguas rechazan su influencia,*
 52 *su color y su olor de olvidado fantasma,*
 53 *y frescas y profundas desarrollan su baile*
 54 *como vidas de fuego, como sangre o perfume,*
 55 *nuevas y fuertes surgen, unidas y reunidas.*

56 *Sin gastarse las aguas, sin costumbre ni tiempo,*
 57 *verdes de cantidad, eficaces y frías,*
 58 *tocan el negro estómago del buque y su materia*
 59 *lavan, sus costras rotas, sus arrugas de hierro:*
 60 *roen las aguas vivas la cáscara del buque,*
 61 *traficando sus largas banderas de gopama*
 62 *y sus dientes de sal volando en gotas.*

63 *Mira el mar el fantasma con su rostro sin ojos:*
 64 *el círculo del día, la tos del buque, un pájaro*
 65 *en la ecuación redonda y sola del espacio,*
 66 *y desciende de nuevo a la vida del buque*
 67 *cayendo sobre el tiempo muerto y la madera,*
 68 *resbalando en las negras cocinas y cabinas,*
 69 *lento de aire y atmósfera y desolado espacio.*

I

La primera estrofa nos ofrece la imagen del barco en el mar. Sus versos nos entregan parte de *lo que hay*. Los cuatro primeros versos sólo enumeran lo que el poeta actualiza. En ellos se contraponen el orden permanente del mar y su movimiento a la apariencia vulnerable del barco en su forma y materia:

<i>sal en rituales olas</i>	<i>podridas maderas</i>
<i>órdenes definidos</i>	<i>hierros averiados</i>

Es decir, lo degradado, lo que ha sufrido pérdida de su ser frente a lo que se mantiene en un ser inalterable.

El primer verso nos instala en una situación que enseguida el verso final de esta estrofa parece contradecir. En efecto, *desde el barco* en movimiento se ve, presumiblemente hacia atrás, la inmensidad marina. La distancia sensible —acaso la distancia que produce el viaje con respecto al lugar de partida— se contiene en la forma envolvente de las olas y la estela dejada por el barco en su avance penoso y rutinario. La sal aparece contenida en olas cuya sucesión corresponde al rito de la naturaleza. Su función corrosiva será explicitada más adelante (v.60-62), cuando esté manifiesto el sector ontológico en que recae su acción. La totalidad marina aparece expuesta también en el orden definido, es decir, inalterable, que la preside. Por el momento, se contraponen la positividad de la caracteriza-

ción del mar a la caracterización negativa que sufre el barco:

<i>olas rituales</i>	<i>buque viejo</i>
<i>órdenes definidos</i>	<i>podridas maderas</i>
	<i>hierros averiados</i>

Esta caracterización negativa del barco continúa en los versos siguientes:

5 *y fatigadas máquinas que aúllan y lloran*
 6 *empujando la proa, pateando los costados,*
 7 *mascando lamentos, tragando y tragando*
distancias...

Pero ahora los términos que describen la apariencia del barco se hallan trasladados desde la esfera animal y orgánica al ámbito de lo construido y mecánico. De esta manera, una parte considerable de ellos funciona en un sentido visiblemente metafórico. No sería suficiente, por cierto, decir que *animan* la objetividad mencionada. Más bien reinstalan las partes constitutivas del buque, su función y su presencia sensible en el mundo degradado que les corresponde, otorgándoles, además, la unidad de un organismo en deterioro. El análisis procurará mostrar que el mundo del buque es un mundo histórico determinado y no simplemente el mundo en general confrontado a una naturaleza también abstractamente general. Las máquinas exhiben en su funcionamiento cansancio físico. Lo mecánico también se gasta. ¿Qué conlleva este gasto? El movimiento del barco llena la atmósfera de aullido y llanto. Son, por supuesto, metáforas fundadas en la semejanza de los ruidos que produce la fricción mecánica de los metales ya desajustados, la resistencia de una masa ya desvincijada, la fuerza que se escapa por demasiados intersticios y las manifestaciones de dolor animal y humano que son el aullido y el llanto. ¿Por qué el barco provoca estas connotaciones? ¿En qué mundo y en qué momento de este mundo y su atmósfera se instala?

• Los versos siguientes reiteran la violencia y desajuste que impulsan al barco. El mar se mueve «en rituales olas y órdenes definidos». Las máquinas mueven el barco.

6 *empujando la proa, pateando los costados*
 7 *mascando lamentos, tragando y tragando*
distancias...

Todos estos versos connotan destrucción. El acontecimiento se manifiesta con una violencia en que el ruido parece el de una lamentación triturada. No se masca lamentos. Pero el ruido que parece un lamento produce la impresión de ser mascado. La metáfora es, así,

doble: primero: el ruido como lamento atrae connotaciones *propias* del mundo a que pertenece el buque. Segundo: *mascar* subraya la atmósfera de violencia y destrucción de este mundo. Ahora puede comprenderse, en un sentido, por qué la distancia se refugia en la ondulación marina. El viejo buque devora la distancia y pretende, trabajosamente, anularla como tal. El viejo barco avanza en el mar e instituye una medida transitoria, moviente y que hace violencia. Frente a ella, al margen de ella, se establece la distancia absoluta, la infinitud inabarcable del mar y, más adelante, del espacio y la materia.

Los versos restantes de esta estrofa parecen introducir una contradicción en nuestro análisis: el buque de carga parece contaminar su continente líquido y, en efecto, ahora avanza

- 8 *haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias
aguas,*
9 *moviendo [se, el buque] ... sobre las viejas aguas.*

Pero ahora sólo podemos retener esta imagen de la contaminación que, de ser mantenida, neutralizaría la oposición básica que se había establecido entre el orden del mar frente al no orden del buque y no vejez del mar frente a vejez del buque. Quizás estos versos quieran retrotraernos al puerto y sus aguas. Por lo menos, es el lugar a que nos conduce la estrofa segunda en una de sus referencias. Más adelante veremos que es allí, en la cercanía de un mundo determinado, que se puede recubrir las aguas con una temporalidad que no les corresponde y que, sin embargo, la necesidad de una alienación les atribuye.

II

Pero el puerto no está propuesto directamente en los versos de la segunda estrofa. Es la visión de las bodegas del barco la que atrae su presencia. En el puerto, ellas reciben luz y dan a luz lo que contienen sus »vientres estimables«. Una sinécdoque menciona este hecho. Es »el día intermitente de los puertos«. De este modo, una totalidad es atraída. El día es un complejo de sensaciones y órdenes, de fecundidad y muerte. Fuera de los instantes diurnos del puerto, las bodegas dan la impresión muriente de »túneles crepusculares«. En el muelle, la acción de un »dios sombrío« (la grúa) ha repletado las bodegas de simiente. Es lo que luego dan a luz en otros puertos los

»vientres estimables«. La seriación de bodegas, sacos como animales, mujeres embarazadas, no hace sino reiterar eficazmente, por una parte, la concepción orgánica del barco y sus funciones y, por otra, una contradicción interna entre la decrepitud del barco y su capacidad de dar a luz, engendrar vida o, si se quiere, ser intermediario en este proceso. Los sacos contenidos en la bodega contienen, a su vez, simiente: trigo o copra. Los adjetivos que caracterizan a los sacos y las mujeres no son últimamente negativos:

- 14 [*sacos con*] *dulces orejas grises*
15 *y vientres estimables...*
16 *sensitivas barrigas...*

No obstante, se refieren también a existencias grises. No es azaroso que la mención de este color se repita insistentemente en esta estrofa. Los sacos son

- 13 *como animales grises...*
14 *con dulces orejas grises.*

Por su parte, las mujeres embarazadas esperan

- 17 *pobremente vestidas de gris, pacientemente.*

Es, pues, en estas condiciones —crepusculares, grises, sombrías, dolorosas, encerradas— que se engendra *pacientemente* la vida.

Comparaciones y metáforas han hecho orgánico el mundo de los utensilios. Para este proceso, hay apoyatura incluso en usos translaticios lexicalizados de los términos (las orejas de los sacos). En general, el discurso de esta estrofa quiere entregarnos una imagen de continentes y contenidos. Es una aspiración indicada ya al comienzo de la estrofa: bodegas interiores, túneles crepusculares. La penetración en las bodegas ha posibilitado una *amplificación* del mundo del poema, es decir, ha posibilitado la instalación del barco en parte del complejo de relaciones y cosas a que pertenece. La experiencia del barco aparece ahora inserta en un *mundo* parcialmente actualizado. Se han atraído miseria y germinación a una cercanía que más tarde se explicitará como característica de una forma de vida cuya manifestación más destacada en el poema es la miseria, el dolor y la fealdad.

III

La tercera estrofa reintroduce en la presencia del mar y su visible dinamismo. Es ya una característica del mar señalada en los primeros

versos. El encabalgamiento que relaciona los versos 19 y 20 subraya la ruptura de un ensimismamiento en el mundo y reabre la experiencia del mar, prepara la apertura a su contradicción con el buque y la habitación que éste testimonia. De improviso, las aguas *sobresaltan* y hacen resaltar su cualidad más contradictoria con este mundo: le son *exteriores*:

- 19 *Las aguas exteriores de repente*
 20 *se oyen pasar, corriendo como un caballo opaco,*
 21 *con un ruido de pies de caballo en el agua,*
 22 *rápidas, sumergiéndose otra vez en las aguas.*

El ruido de las aguas marinas es comparado al efecto que produce el paso de un caballo sobre las aguas. El caballo, a su vez, está calificado por una cualidad perteneciente al ruido que él mismo produce: es un *caballo opaco*. Esta mención nos da una muestra de la alta concentración expresiva a que adviene frecuentemente el discurso de *Residencia*: lo opaco se opone a lo brillante en el campo de la percepción visual. En cambio, aquí califica, en traslación sinestésica, la cualidad de un sonido, probablemente de un sonido que no permite penetración alguna. En este sentido, las aguas son impenetrables. En ellas no hay huellas ni historia. Permiten, sin embargo, una *asociación*: su experiencia actual provoca una descripción que atrae, ya más singularizada que en la primera estrofa y sus calificaciones orgánicas, la unidad de una sensación y, con ella, otro espacio: el espacio de La Frontera, al que corresponde un tiempo. Las aguas marinas vuelven a producir una sensación: son rápidas y, sobre todo, opacas, es decir, se han tornado algo contrapuesto a quien, desde una situación determinada, las ve y se le aparecen paradójicamente impenetrables en su transparencia. Frente a las aguas

- 23 *Nada más hay entonces que el tiempo en las cabinas:*
 24 *el tiempo en el desventurado comedor solitario,*
 25 *inmóvil y visible como una gran desgracia.*

Estos versos introducen explícitamente —aunque de un modo todavía abstracto— la contradicción fundamental expuesta en el poema y que, dentro del mundo y la experiencia contenidas en él, no se resuelve y no puede resolverse. Se trata de la contradicción entre la naturaleza (una determinada experiencia de la naturaleza) y un mundo histórico también determinado, contradicción que en el movimiento del poema toma una serie de apa-

riencias que, por supuesto, pertenecen al desarrollo mismo de la contradicción. Rodeado por las aguas, que son el continente en que se desplaza trabajosamente el buque, *no hay sino el tiempo* presente en las cabinas y en el comedor solitario. Frente al dinamismo de las aguas, la presencia del tiempo es inmóvil y visible. ¿Por qué se exhibe y se experimenta, además, como una gran desgracia? ¿Para quién su presencia puede compararse a una gran desgracia? Sería inútil e impúdico señalar que, obviamente, el tiempo es como una gran desgracia para el poeta. Aún no se han establecido suficientemente sus relaciones con el mundo material e histórico, aún no se ha determinado suficientemente su *posición* y el modo en que (des)articula (su ser (como intersubjetividad rodeada por la cosificación) con el mundo objetivo. Por el momento, se enuncia lo que en general hay: la presencia del tiempo. Que se manifiesta en lo que singularmente hay:

- 26 *Olor de cuero y de tela densamente gastados,*
 27 *y cebollas, y aceite, y aún más,*
 28 *olor de alguien flotando en los rincones del buque,*
 29 *olor de alguien sin nombre*
 30 *que baja como una ola de aire las escalas,*
 31 *y cruza corredores con su cuerpo ausente,*
 32 *y observa con sus ojos que la muerte preserva.*

Lo que hay en las cosas es la presencia del tiempo transcurrido. Pero no tiempo abstracto. Hay el tiempo de una determinada *habitación* del mundo. Desde ya, el tiempo aparece en un buque de carga que viaja desde hace mucho y, por tanto, está gastado. No importa que, por el momento, no tomemos en cuenta que el propio Neruda haya declarado que este poema fue compuesto en su viaje de retorno a Chile desde el Lejano Oriente, hacia 1932, en un viejo buque de carga. No importa que, por el momento, no articulemos inmediatamente la experiencia enunciada en el poema con lo vivido por el cónsul de un país subdesarrollado en algunas Colonias del Imperio Británico. Hay una autosuficiencia de la poesía que es preciso respetar, aunque también —sin transformarla ideológicamente en autonomía absoluta— explicar adecuadamente. Lo que hay en el barco denuncia que existen otros barcos: no los de carga, sino los de placer y negocios. Lo que hay en el barco es la negación del ser separado del tiempo, la negación del acto perceptivo separado de la historia. La densidad es contraria de la escasez. Y, sin embargo, se percibe «olor de cuero y tela densa-

mente gastados“, es decir, gastados con intensidad, consumidos en su ser estable y permanente (cf. más adelante, v. 56). Pero junto a la presencia abstracta del tiempo se aprehende su encarnación histórica, esto es, la totalidad real de su transcurso. Este transcurso pasado asume la forma de un fantasma presente. Una característica suya es la movilidad (lenta). En cierto sentido, *ánima* incluso los espacios que alguna vez ocupara de modo real. Su movilidad está subrayada reiteradas veces:

29 *olor de alguien flotando en los rincones. . .*

31 *que baja como una ola de aire las escalas*

32 *y cruza corredores con su cuerpo ausente*

33 *y observa con sus ojos que la muerte preserva.*

Todas estas menciones exponen una presencia allí donde no es advertida normalmente por la percepción. Su movilidad corresponde a un "ser" que se enuncia en términos que le niegan corporeidad. Se experimenta a alguien flotando, infuso en las cosas y que tiene, como se ha dicho, el olor penetrante de lo gastado:

31 *y cruza corredores con su cuerpo ausente*

32 *y observa con ojos que la muerte preserva.*

El adjetivo "ausente" niega la presencia del cuerpo. Antes, su comparación con la presencia móvil de una "ola de aire" anuncia esta incorporeidad, que concentra simultáneamente la inmovilidad y el movimiento. Ahora, finalmente, observa *lo que ocurre* (en sí mismo y en lo diferente) con ojos que más adelante son negados en cuanto tales. El acto mismo de mirar es propiamente negado: el fantasma mira sin mirada:

33 *Observa con sus ojos sin color, sin mirada*

63 *Mira el mar el fantasma con su rostro sin ojos.*

Es decir, primero, la muerte —que consistiría en destruir— preserva, resguarda estos ojos. Pero, segundo, a medida que avanza el poema y, contra toda concepción normal de la actividad de la muerte, lo que no se retiene en el ser positivo. Los ojos con que el fantasma mira no tienen, en seguida, color ni mirada, para, por último, no ser en absoluto dentro del rostro, el cual, sin embargo, mira, es decir, *se contraponen* al poeta y al resto de lo actual como la fantasmagoría de un cuerpo y una habitación del mundo y la naturaleza. Porque es lo contrario del ser afirmado por una ontología desligada del tiempo y de la historia, porque es lo contrario al discurso arraigado a este espejismo de ser, resulta el fantasma

29 . . . *alguien sin nombre*

frente a la totalidad discernible en los nombres que recubren lo transitorio y las complejas relaciones de lo aparente. El mundo tiene nombre, la naturaleza tiene nombres: sólo esta huella, esta aparente diferencia no los tiene y ha de ser mencionada negativamente.

¿Por qué el fantasma ha de ser mencionado negativamente, pese a ser una presencia? ¿Qué supuesta necesidad delata este tipo de mención no sólo con respecto al poeta, sino al total de la situación en que el lenguaje *propriadamente* menciona otras cosas? ¿Qué es lo que *no se nombra propriadamente*? La estrofa siguiente nos lo despliega de modo más extenso.

Pero antes también la enumeración de objetos *en que está* lo que propiamente no tiene nombre nos da algunas indicaciones. Lo presente no es sólo una pérdida, una merma de las cosas. La enumeración acumula objetos para decir lo que en ellos y más allá de ellos existe de modo disperso, pero *unificándolos*. Un determinado tiempo —el de la fantasmagoría— está en las cosas, pero no coincide con el ser que nombran las palabras en las cosas. Al contrario, se coloca de manifiesto su esencial pertenencia a las cosas y, por tanto, la contradicción entre ser y devenir, entre mundo histórico y nombre del mundo. La unidad objetiva de cada cosa aparece traspasada de tiempo, aparece constituida por su diferencia con un ser estáticamente concebido. El fantasma es, en uno de sus sentidos, "lo inmediato indeterminado", inadvertido por una experiencia ideológicamente recubierta y determinada. En el mundo histórico, la unidad objetiva y formal de cada cosa aparece contradicha por la exhibición de su temporalidad y del tiempo a que pertenece. Tiempo menciona, en este último caso, un mundo histórico. El mundo aparece constituido por estructuras y superestructuras manifiestas en el correlato de la experiencia vivida inmediata. El mundo histórico está lleno de cosas: máquinas, cabinas, comedores, cuero y tela elaborados y gastados, corredores y, más tarde, barandas, sillas, muebles en el gran mueble que es el barco, roperos, carpetas. El viejo buque, incluso materialmente, las contiene todas, al menos en la forma de un compendio y concentra así la experiencia compleja de una civilización decaída y sus modos de vida y producción.

IV

La estrofa cuarta reitera los intentos de caracterizar al fantasma. Observa con ojos sin color ni mirada. Su pseudocorporeidad no tiene ni presencia ni sombra. Su *haber*, sin embargo, se experimenta al través del olfato, al través de la percepción visual y, ahora, por medio de la audición: los sonidos lo arrugan. En verdad, son las cosas visibles y corpóreas las que se arrugan. Ahora —en una traslación sinestésica— el fantasma instalado en el aire es afectado por las cosas, que lo hacen temblar y se conectan de este modo con la lentitud de su movimiento. En el comedor ocupado por la desventura de un destino degradado, la transparencia del fantasma hace aparecer las sillas en lo que son: útiles abandonados. Lo decisivo es que el fantasma no es tal. La negatividad de su mención alcanza aquí su consumación. Este fantasma no es un fantasma. Es una presencia a la que no corresponde ningún nombre. Por eso, habla en el silencio. Su voz —que por supuesto no es una voz— es su exhibición en las cosas:

37 *Quién es ese fantasma sin cuerpo de fantasma,*

38 *con sus pasos livianos como harina nocturna*

39 *y su voz que sólo las cosas patrocinan?*

El origen del fantasma está en las cosas. No corresponde al ser nombrado en las cosas, pero no existe fuera de ellas. Su operación, podría decirse, completa o perfecciona las cosas al quitarles ser e instalarlas en su diferencia. El fantasma es *de las cosas*. Las cosas y no el nombre hablan de su presencia. Es a partir de las cosas que se constituye su presencia. Las cosas lo patrocinan, es decir, frente a la nominación arbitraria y a la mirada indiferente, lo resguardan y exhiben. No es el discurso, son las cosas las que exponen esta presencia que las disgrega y unifica simultáneamente. Su presencia lentamente móvil se experimenta como el paso casi sin peso de la harina nocturna, esto es, de una materia apenas perceptible al no verse y que es sentida sólo como el susurro de la ingrávida blancura en la oscuridad que la niega y confunde en la sombra indiscernida. Pero esta presencia fantasmagórica no es una cualidad entre otras de las cosas. Al contrario, es la unidad de su desarrollo, es la potencia de su carácter temporal e histórico, de su pertenencia a un mundo ya desaparecido, al menos, inadecuado para las relaciones humanas y la intimidad actual del poeta. La incorporeidad del fantasma se hace indiscernible de las cosas.

V

Aunque el fantasma no es sólo gasto material. Esto ya ha sido indicado varias veces. Su ser silencioso es la manifestación, a partir de las cosas mismas, en este caso los muebles —que viajan «como pequeños barcos dentro del viejo barco»—, del transcurso de una habitación que ya no es actual sino como ausencia. El ser silencioso de esta habitación ausente es expuesto y resguardado por las cosas a costa de su propio deterioro. Los muebles están *llenos*, no de ropa, sino de «... su ser desvanecido y vago», lo que parece contrastar con su aparición en el verso 26 como «olor de cuero y tela densamente gastados». Pero, como hemos visto, la densidad es allí la del gasto, la de la acción del tiempo: ella coincide con la consistencia desvanecida e indeterminada del fantasma. Los objetos mencionados, todos útiles de la actividad cotidiana y pertenecientes al habitat inmediato, han sufrido la acción del tiempo histórico. Esta acción sigue siendo lenta y consiste en quitar el ser, vaciar la consistencia, pero no para dejar nada, sino una presencia: la de lo que fue y su sentido, que progresivamente se volverá extraño. Dos metáforas enuncian esta actividad: el no-fantasma no tiene manos, pero su efecto, su «ser», es como el lento vacío de unas manos. Su respiración arrebatada ser, gasta las apariencias y la unidad singular de cada objeto, los instala en su tiempo y los desarrolla. La respiración es un mecanismo que asegura la existencia: aquí la quita en el sentido de un ser estáticamente concebido y del cual se excluye el movimiento. En cambio, el movimiento está connotado por los versos de la estrofa en varios niveles: el viejo buque viaja; dentro de él, los viejos muebles; en los muebles y el buque se concentra la utilería de un mundo vuelto viejo y extraño, del cual se exhiben las huellas de su transcurso. La negación absoluta de la inmovilidad es característica del poema y su visión del mundo. La Naturaleza y el Mundo están en movimiento. Dentro del mundo, se evidencia la contradicción entre el movimiento temporal y su recubrimiento ideológico por una aparente inmovilidad, que se afirma y se experimenta como tal, aunque no lo sea. El movimiento de fantasmagorización del mundo es, sin embargo, más lento que el de la vida y asegura, por tanto, la persistencia y contención de la muerte histórica (y acaso natural) en la vida material. Con ello, abre la posibilidad de que el nombre, con su trabajo, supere

una habitación del mundo que se ha vuelto extraña a su esencia histórica e impide ya una conexión plenificadora de intimidad, vida social y naturaleza. Pero este campo de posibilidad no se le abre al poeta en la experiencia contenida en el poema. El mundo de la fantasmagoría es sentido por él únicamente como un mundo extraño a su unidad (que otros poemas muestran como múltiplemente escindida). La posición del poeta resulta, así, *aislada* del mundo, de un determinado mundo, y, más adelante, de la naturaleza, es decir, instalada en el desamparo.

VI

Las manos, que en la estrofa anterior se mostraban como el instrumento del vaciar, son en la estrofa sexta explícitamente negadas: son "manos ocultas", es decir, que no se hacen visibles y, sin embargo, se apoyan. Las manos ocultas señalan la negación de su existencia actual y corpórea y a la vez continúan patentizando al fantasma en el modo de la mención negativa. Este mismo modo de caracterizar su presencia se muestra en el segundo verso de esta estrofa: el fantasma es "aire en el aire frío que corre sobre el buque". Este verso conduce lo que al comienzo es vehículo comparativo (v. 30) a una identificación analógica: la incorporeidad hace al fantasma indiscernible de la materia que lo porta y patrocina. Las manos ocultas resultan así, finalmente, una metáfora en que algo como manos no visibles exponen su presencia apoyada en las barandas. Desde allí

50 ... mira el mar amargo que huye detrás del buque.

Pero los versos 32 y 33 nos han permitido ya entender que el fantasma mira sin mirada y, si tomamos en cuenta el contenido del verso 63, sin ojos. Es decir, su presencia es una pura perspectiva sobre lo que enfrenta: el poeta y las aguas. Su presencia se *contrapone*, en este sentido, al poeta y a las aguas. En relación al poeta, se manifiesta como una presencia vuelta ya extraña y distante. En relación a las aguas, la estrofa siguiente aclara la diferencia esencial: ellas rechazan su influencia. No obstante, reaparece un problema: antes (v. 8 y 9) las aguas parecían contaminadas por el mundo: eran agrias. Ahora, lo contemplado es "... el mar amargo que huye detrás del buque". El punto de vista está, por supuesto, invertido. Objetivamente, no es el mar sino el barco que se mue-

ve y avanza. Desde el barco, sin embargo, parece lo contrario. El barco introduce una medida creciente y la medida desplazable para esa distancia. Visto desde el barco, medido desde el fantasma, el mar huye. Pero, ¿por qué el mar es amargo como antes las aguas agrias y viejas? ¿Por qué estas dos menciones negativas de una inmensidad que se caracteriza precisamente en sentido contrario? ¿Qué es amargo: la mirada o el mar? Y si es así, ¿por qué *se proyecta* sobre la materialidad la amargura que pertenece propiamente al fantasma y que, en su visión necesitada de ampliación y proyectivamente fundante, *contamina* las aguas y las reduce a una extensión de sí mismo? La mirada tergi-versa, recubre el poder de las aguas, la cualidad esencial de la materia, que aparece plenamente expuesta en las dos estrofas siguientes:

51 *Solamente las aguas rechazan su influencia,*

52 *su color y su olor de olvidado fantasma.*

Frente a las aguas, se reafirma otra mención impropia del fantasma: en verdad, hay ausencia de color definido en su apariencia. Como lo reiteraba uno de los versos sustituidos de la estrofa final, su color es la negación del color, su progresivo desgaste y uniformización: "como un color muriendo en una tela". Por lo demás, antes se ha insistido en su peculiar transparencia ("su transparencia hace brillar las sillas sucias", se desliza y resbala, desciende transparente") y en su falta de color claro y distinto ("observa con sus ojos, sin color, sin mirada"). Junto a este color, el fantasma porta y hace patente su olor, antes mencionado con abundancia (cf. v. 26-29) y que no es el olor primitivo de las cosas, sino el de ellas gastadas y habitadas. Sólo las aguas rechazan la influencia de este no fantasma olvidado por no visto y no dicho. En efecto, la mirada cotidiana no lo percibe en la medida de separación y, por tanto, patencia en que el poema lo despliega. Por otra parte, el discurso normal no concede formas establecidas para su mención. En verdad, él resulta dicho únicamente por las cosas que, por una parte, lo conservan y resguardan del olvido y, por otra, lo proponen como el efectivo acontecimiento de las cosas, el "ser" que las unifica y les da conclusión histórica, reteniendo fantasmagóricamente su totalidad.

Sólo las aguas rechazan su influencia. Las características del agua se oponen a las del fantasma: constituyen su diferencia. Fren-

te a la lentitud del tiempo (34, 35), ellas son rápidas (22). Frente al olor rancio, viejo, de lo gastado, ellas contraponen su perfume (54). Las estrofas VII y VIII están consagradas a la caracterización del agua y su eficacia. No tienen costumbre, no tienen gasto —al revés de los objetos del mundo, «densamente gastados»—, no manifiestan la huella del tiempo histórico. En el desarrollo del poema, las aguas se han liberado de su supuesta contaminación por el tiempo: éste recubre sólo su ser que, en medio del océano, ha recuperado su pureza. Ahora son:

AGUAS	FANTASMA
<i> frescas</i>	[<i> viejo</i>]
<i> profundas</i>	[<i> visible en la superficie</i>]
<i> vidas de fuego</i>	<i> ser desvanecido y vago</i>
<i> sangre, perfume</i>	<i> olor densamente gastado</i>
<i> nuevas, fuertes</i>	[<i> aparentemente débil y, en realidad, débil frente a la naturaleza</i>]
<i> unidas, reunidas</i>	[<i> disperso</i>]
[<i> continente</i>]	[<i> contenido</i>]

Todos los rasgos de las aguas son, por cierto, positivos. Resisten la desintegración. El viejo buque las atraviesa y transitoriamente las separa, pero ellas vuelven a reunirse. No sólo se disgregan como las cosas del mundo. Su unidad no es la de un tiempo histórico determinado, sino la de la materia y su energía. Su patencia concentra aspectos contradictorios. Entre estos aspectos se intercala un desarrollo que no las toca en su unidad esencial: el barco las separa, pero se reúnen: su apariencia es siempre nueva y, sin embargo, tienen la fuerza, no de su antigüedad, ya que no tienen tiempo histórico, sino de su inmensidad material. Por ello son frescas y a la vez profundas. En su inmensidad, en su profundidad, se desliza y *contiene* el barco habitado por el fantasma y un presente que excede al fantasma, pero que no aparece lleno de ningún proyecto histórico, sino alienado, vacío, aislado frente a la dimensión, vuelta extraña, de la historia y la naturaleza. En el interior del barco, la vaciedad del presente —que el poeta padece y testimonia en su visión de un mundo cosificado que se le ha hecho ajeno como intimidad humana— se contrapone a las huellas de una ausencia y su prolongación vicaria en una vida alienada (de la que participa en cierta forma el poeta). El fragmento que quizás mejor posibilite la aprehensión conceptual de la experiencia de la materia y su energía, sea aquél en que, a partir de su apariencia sensible, se describe las aguas

como «vidas de fuego». La antítesis no quiere sólo transmitirnos la impresión de la apariencia hirviente o llameante de la superficie del agua agitada por el transcurso del barco. Dentro del sistema expresivo del poema adquiere otras capacidades significativas. Desde luego, las aguas se oponen a la acción de la muerte, a la consumación del mundo y las cosas que ocurren en el interior del tiempo histórico. Allí donde la muerte paradójicamente preserva las huellas de lo que fue y resguarda la nadiación presente, las aguas «desarrollan su baile / como vidas de fuego», exhiben su potencia vital, energética, no comprendida por el tiempo histórico y su muerte, tiempo al que, por el contrario, ellas *contienen* en su inmensidad. En el interior de la materia se desarrollan, pues, manifestaciones contradictorias que su apariencia hace experimentar como íntimamente unidas. El poeta experimenta la naturaleza y sus fuerzas fuera de la historia o, al menos, en abierto antagonismo con un momento de ésta: aquél que se aprehende en la figura del fantasma, que es sentida como inadecuada por el propio poeta, pero que es, al parecer, la única posibilidad expresiva desde su posición, lo que le otorga una necesidad que, por cierto, se hace imprescindible discernir.

Las aguas no tienen costumbre, pero sí orden y eficacia (v. 56-57). La estrofa VIII reitera algunos rasgos de las aguas en un decidido intento sinónimo de comunicar una experiencia compleja que lucha contra el discurso establecido y sus esquemas de comprensión. El rechazo de la influencia del fantasma se explicita al enunciar lo que no tienen las aguas: no se gastan, no tienen costumbre ni tiempo. La naturaleza no se hace pasado en sentido histórico. La profundidad de las aguas se vuelve a mencionar, relacionándola ahora con su color aparente: son «verdes de cantidad». El baile de la superficie es penetrado en su eficacia. La vida de fuego manifiesta su contradicción con la frialdad de estas aguas que, sin embargo, conservan la virtud de las llamas: purifican. Las aguas son eficaces porque roen y lavan. Es lo que expresan los versos siguientes:

- 58 *tocan el negro estómago del buque y su materia*
 59 *lavan, sus costuras rotas, sus arrugas de hierro:*
 60 *roen las aguas vivas la cáscara del buque,*
 61 *traficando sus largas banderas de espuma*
 62 *y sus dientes de sal volando en gotas.*

El verso 58 aún menciona un límite entre las aguas y el buque, entre la naturaleza y un vehículo (el barco) que contiene en su interior concentrado su mundo. La no historia toca la historia, el continente a su contenido. Pero tal como el buque atraviesa las aguas y parece vencerlas, éstas penetran su substancia. No hay una relación estática y sólo limítrofe entre el mundo y la naturaleza. Es lo que el enca-balgamiento se encarga de subrayar. El agua lava la materia del buque, la limpia de lo que en ella, en su elaboración y uso, se ha acumulado. El agua lava como el fuego consume. Ambos purifican: las aguas, eficaces y frías, en un orden definido, pleno de capacidad corrosiva, es decir, reintegradora. Lo que lavan es

58 ... *el negro estómago del buque y su materia.*

Esta metáfora nos retrotrae a la mostración orgánica inicial del buque, a su imaginación como un interior lleno de semilla y alimento, es decir, fuerza natural retenida y transportada. La materia del buque exhibe las huellas de su lucha: la mención de estas huellas retorna a una concepción organicista: son costras y arrugas. Las costras están ya a medias destrozadas, son costras rotas. Reiteran la vejez del buque en un plano orgánico: son muestras de un desangramiento paulatino, quizás una lenta agonía. Las arrugas indican la proximidad de la muerte. Pero las aguas no sólo *lavan* las excrescencias del casco del buque. Como lo señala el verso siguiente, *roen*. Su acción es más intensa. Penetran el hierro, mencionado metafóricamente como »cáscara del buque«, esto es, como algo por lo menos vulnerable, acaso frágil para las aguas, aunque no lo parezca. La primera estrofa insistió en la vejez del buque y en su trabajoso movimiento de avance. Ahora, esta estrofa muestra, por una parte, la no-temporalidad de las aguas y, por otra, su penetración del buque, en la cual lo purifica del tiempo y corroe la elaboración de su materia. Las aguas vivas muestran su poder y eficacia: la espuma se despliega y ondea como una bandera al viento. Las aguas *trafican*, es decir, desplazan su poder cósmico. La sal vuela al viento, actuando como el efecto de múltiples dientes: muerde y, por eso, su acción es mencionada metafóricamente. La actividad de las aguas complica al viento y asume, así, caracteres cósmicos. El viejo buque, repleto por las contradicciones de su vida interna, aparece

sumido en la vastedad infinita de la naturaleza, suspendido entre la inmensidad de arriba y abajo.

La estrofa final repite significativamente dos imágenes. En la primera, el fantasma enfrenta al mar. El modo del enfrentamiento es la mirada que, ya sabemos, se ejecuta sin ojos y, en general, sin cuerpo, es decir, por una presencia que es la negación directa del discurso que la nombra y que se propone sólo como una perspectiva alienada y derruida, der extraño y contrapuesto —que la tos exhibe como un organismo enfermo. *Desde el buque*, el pseudofantasma contempla el mar y el espacio. Su perspectiva está contenida en el ámbito del día que se exhibe, en primer lugar, como ámbito visible: el círculo y espacio cóncavo dado por el horizonte y la vastedad de mar y cielo, extraños para el fantasma, que no puede incluirse como un momento de ese círculo —conectando, así, cultura y naturaleza, intimidad, vida social y energía material—, sino como un centro desplazable y contaminador, es decir, como un no centro objetivo. Su contraposición, su rechazo, su falta de intimidad con lo que no le pertenece, le hace retornar a su propiedad: el mundo alienado del buque, en que cae sobre el tiempo muerto.

68 *lento de aire y atmósfera y desolado espacio.*

La sinonimia y la antítesis han sido los procedimientos regulares de mención negativa en este poema. Ellas han podido comunicarnos una experiencia para la cual parecía no haber discurso propio. La sinonimia ha transformado en metáforas una serie de verbos que han querido expresarnos el movimiento y efecto de la fantasmagorización del mundo. También metafóricamente, las antítesis han querido expresarnos la presencia del pseudofantasma y sus características. El poema nos ha mostrado el desarrollo de una serie de contradicciones que, en general, no se han resuelto. La fantasmagoría exhibe, por lo menos, dos niveles: el de la temporalidad abstracta, aprehendida, sin embargo, en su nivel más concreto, como indiscernible de las cosas (útiles) y el de un tiempo histórico determinado, que constituye un mundo cuya alienación se ha consumado en la extrañeza que posee para el poeta, el cual, inserto a su vez en este mundo, no puede menos que experimentar la violencia de su pseudopertenencia a él.

Pero no sólo el fantasma es extraño al hombre y a la naturaleza. También el poeta aparece contrapuesto a ambos, pero de modo diverso. Su actitud contemplativa — «como un vigía tornado insensible y ciego», dice en otro poema, «Sistema Sombrio» — no quiere avasallar, sino penetrar la objetividad, comprender. El temple de ánimo que manifiesta corresponde, no al asombro de una visión inaugurada por este poema, sino a la prolongación de una experiencia que él soporta en un *presente dilatado*. Otros poemas contraponen este presente dilatado al recuerdo de un pretérito en que el poeta vivía la unidad de su yo, el mundo y la naturaleza: la unidad de sus luego «perturbados orígenes»*. El poeta participa también de la fantasmagoría en el grado que asume la ideología del mundo alienado al nivel de las costumbres y producción separada de su sentido social. De este modo, su incorporación al mundo alienado es también fantasmagórica, es decir, sentida como externa a sí mismo, pero constitutiva de su individualidad desintegrada. En este sentido, el poeta no tiene propiamente habitación ni mundo: vive en el vacío (otro poema, cuyo título menciona una «Unidad» que es negada por los versos, dice: «pienso, aislado en lo extenso de las estaciones, central, rodeado de geografía silenciosa»). La

habitación burguesa no le pertenece, no conecta su intimidad a una vida social y a una productividad (incluida la poética) que la plenifique. Pero el poeta no se conforma. Testimonia de su experiencia y, con ello, de los aspectos de la alienación que no logra superar y que impiden resolver las contradicciones básicas. Su escritura expresa la impropiedad de las relaciones en que vive. Habla desde una posición que ha logrado separarse suficientemente de un mundo cuya alienación progresiva lo ha hecho extraño y fantasmal. La constatación no resuelta de la temporalidad abstracta se experimenta unida a la presencia ajena del mundo fantasmal, pero también unida al rechazo del fantasma por las aguas, de las cuales el poeta percibe no sólo su extrañeza para él (producida por la alienación), sino también, y poderosamente, su energía material.

La experiencia contenida en el poema expresa así, en varios niveles, una serie de contradicciones no resueltas, pero propias del mundo histórico y la perspectiva en que el poeta se mueve. La pregunta de por qué este mundo se ha vuelto extraño y de por qué se experimenta vinculado a la temporalidad en general ha de resolverse a partir de la conexión del poema con el resto de los poemas de *Residencia en la Tierra* y con el complejo de relaciones históricas, ideológicas, políticas y económicas en que este poema surge y se constituye en un producto cuyo sentido tiene un origen y un propósito extraliterario.

*Sobre este problema ha dado iluminadoras indicaciones Jaime Concha en «Los orígenes», *Revista Iberoamericana*, 75 (abril-junio 1971), pp. 325-348.