

## EN TORNO A LAS *RESIDENCIAS*

**Jaime Concha**

Este artículo trata de la génesis de *Residencia en la Tierra*, uno de los libros mayores de Pablo Neruda, en el complejo bienio que tiene lugar entre 1925 y 1927. Precisando algunas relaciones con el poemario *Tentativa del Hombre Infinito*, Jaime Concha reconstituye el origen de símbolos importantes (la noche) y temas decisivos (el recuerdo). Siguiendo la cronología aceptada en la redacción de las *Residencias* —primeros poemas chilenos, poemas asiáticos, segundos poemas chilenos y los poemas escritos en España—, realiza incisiones interpretativas en algunas de las piezas más sobresalientes. El autor concluye con una breve ojeada sobre la estética nerudiana y la historia de las ideas críticas sobre el libro.

---

JAIME CONCHA. Crítico chileno. Profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de California, San Diego, La Jolla. Autor de *Neruda: 1904-1936* (Santiago: Editorial Universitaria, 1972) y *Tres Ensayos sobre Pablo Neruda* ([1972] University of South Carolina, 1974). Ha enseñado en Chile, Ecuador, Francia y los Estados Unidos, y publicado estudios monográficos sobre poetas latinoamericanos del siglo XX (Darío, Neruda, Mistral y Huidobro).

La biografía esencial de Neruda puede condensarse en unas cuantas palabras: sur, capital, Chiloé, Oriente, España, Chile, México, vuelta al país, exilio y, después de 1954 y por cerca de dos décadas, una condición de viajero y sedentario empedernido, “residente en la tierra” que nos hace sentir a todos como simples metecos en el planeta que nos fue asignado. Agréguese: tres mujeres oficiales, más las incontables musas de carne y hueso que, hay que imaginar, superaban el número clauso de las hijas de Mnemosyne; tres casas, en Valparaíso, Santiago e Isla Negra que mostraban curiosamente a este sureño de alma consagrando y sancionando el fatal centralismo del país, etc. Y, más en profundidad: dos infancias, las de Parral y Temuco; hijo de dos madres, la muerta y la superstite —la “mama-dre” que cantó y santificó con sinigual emoción en su *Memorial de Isla Negra*; padre mínimo y desventurado (que hoy recibe, al parecer, un implacable enjuiciamiento póstumo)... Lo vi tres veces, muy brevemente, aparte, desde luego, de sus carismáticas apariciones públicas a las que asistí como espectador anónimo en medio de multitudes fervorosas: entre la escalera y los ascensores de un hotel de Concepción; en una cena en casa de Alejandro Rodríguez, arquitecto excepcional, regidor por la municipalidad penquista, hoy desaparecido; y, más extensamente a lo largo de varios días, con ocasión del homenaje que Temuco y la Universidad de la Frontera le rindieron para celebrar el Premio Nobel. Hay una foto que aún circula en que asoman Guillermo Quiñones Ornella, el organizador; el poeta Jorge Teillier, luciente de juventud y simpatía; y, en el centro, inclinados junto a unas flores que tienen el brillo borroso del tiempo, Pablo y Matilde. Un ramillete de vidas y de juventudes idas. Nada de esto me autoriza, por cierto, a hablar del individuo Neruda, de Neruda como ser humano. Siempre me interesó fundamentalmente su obra, el tesoro de imágenes y resonancias que nos legó en su poesía.

El perfil de los libros que jalonan su evolución poética es también muy singular. Al formato apaisado de la primera edición de *Crepusculario* (1923), que continúa y resume la tradición posmodernista nacional y que vi una vez en uno de sus ejemplares dedicado al crítico Luis David Cruz Ocampo (trazo ya firme de escritura en el adolescente desconocido que era aún Neruda), seguirán sus célebres *Veinte Poemas de Amor...* (1924), cuyos originales en papel de estraza, de formato cuadrado, fueron dactilografiados por el viejo poeta Augusto Winter, según nos cuenta el mismo Neruda en una crónica viajera desde Oriente. Poemas que lo harán definitivamente popular en el ámbito, por lo menos, de la poesía hispanoamericana y tal vez más allá de ella. El libro, verdadero *ars amandi* para genera-

ciones y generaciones de gente joven hispanohablante, brotaba claramente de un cambio en el clima afectivo de los años veinte, sobre todo en el sentimiento y en la práctica de las relaciones heterosexuales. Por esos mismos años se publican en la revista *Claridad* muchos artículos sobre educación sexual, destinados especialmente a las mujeres jóvenes. Varios de ellos van firmados por Juan Gandulfo, anarquista, estudiante de Medicina, presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y amigo amiguísimo de Neruda. La colección poética nerudiana es parte de una cultura emergente, manifestación de un nuevo estilo amoroso que busca abrirse paso en un país inveteradamente pacato. El libro era tan difundido, que no miento —creo— al asegurar que la primera vez que escuché un verso de Neruda fue el famoso e inevitable que inicia el poema 20. La anécdota es pura verdad, aunque lo cómico de las circunstancias pueda hacerla sospechosa de invención. Baile de beneficencia en el segundo piso de un bar-restaurante, esquina de la calle Miraflores, allá por los suburbios de la ciudad de Valdivia; fecha probable, 1948 o 1949. Un profesor primario, a quien las copas se le han subido a la cabeza, es sacado gentilmente del baile. Entre los suaves esbirros que lo escoltan, va haciendo visajes de actor incomprendido, mientras empieza a recitar el poema: “Puedo escribir los versos...” Baja por la escalera, da un tropezón en los últimos peldaños y hay un golpe seco que coincide con “la noche está estrellada”. Nunca he podido dejar de asociar este verso con aquella ocasión de otro tiempo, en que el vate resultó literalmente profético.

Como más de un comentarista y estudioso de la obra de Neruda ha observado, el poeta pudo haberse dormido en sus laureles y conformarse con el triunfo y el reconocimiento público que el libro le aportaba. No fue así, sin embargo. Siguiendo quizás qué secreto dictamen de su espíritu, por auténtica ambición de superarse a sí mismo o por un ciego destino que lo inducía a hallar la raíz de su voz, entra en lo que podemos llamar el umbral de la noche residenciaria. Esta “entrada en la noche” —anterior y conexas con su gran experiencia de “Entrada a la Madera”— lo ocupará activa y fatigosamente durante el bienio de 1925 a 1927 —a mi parecer, el más hondo y grávido de sentido de toda su trayectoria poética. El joven tiene apenas 21 años, está totalmente desorientado en la tierra y en su tierra, tiene unos cuantos amigos y amigas que lo apoyan y le ayudan, rompe con su padre debido a sus fallidos estudios universitarios, la pobreza lo cerca y lo esclaviza constantemente. Unica salida, entonces: la fuga, la huida a Chiloé. Con su lejanía física, su desolación y la lluvia sempiterna, Chiloé será el territorio insular que precede su viaje al Oriente, la prehistoria de *Residencia en la Tierra*. Vale la pena decir algunas cosas sobre la influencia del ámbito insular en algunos de sus poemas.

En tres obras que tocan directa o tangencialmente su estancia en Chiloé es posible fijar un vínculo con las *Residencias* venideras. En *El Habitante y su Esperanza* formula, desde el mismo título, su primera auto-definición como sujeto viviente en una región y espacio determinados. Es “habitante”, aunque no todavía de la tierra o del planeta. Y su orientación temporal es más bien hacia el futuro: “la esperanza”, sentimiento que aún preserva complacencias juveniles de *El Hondero Entusiasta*, por ejemplo. En *Residencia en la Tierra*, por el contrario, la densidad temporal se depositará esencialmente en la dimensión del recuerdo, en el pasado que todo lo marca con su huella precisamente terrestre. En algunas prosas de *Anillos*, volcadas en lo principal a la Frontera y a la costa del Pacífico, hay una excavación en las estaciones del año: otoño e invierno, especialmente, que constituyen las primeras exploraciones nerudianas sistemáticas del ciclo anual, que habrán de culminar finalmente en la gran eclosión del ciclo del día y de la noche característica de la arquitectura y del universo de las *Residencias* en su totalidad. Por último, en el notable poema de la noche que es *Tentativa del Hombre Infinito*, el hombre “infinito” se revela como un ser nocturno por excelencia, en la medida en que su cotidianeidad se centra en el espectáculo y en la experiencia de la Noche. El poema empieza así:

*Hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches*

donde el verbo “*revolviéndose*” expresa no sólo el caos avasallante de lo real, sino a la vez un embrión de la revolución astronómica, el giro de la tierra en torno al sol que habrá de sellar el movimiento fundamental de las *Residencias*. No por casualidad el primer fragmento del poema concluye acentuando el poderoso dinamismo terrestre:

*Los movimientos de la noche aturden hacia el cielo*<sup>1</sup>

“Habitante”, noche, “anillos” del transcurso anual preparan ya, desde el fondo de un Chiloé remoto, el clima y la atmósfera del existir residencial.

### **Entre 1925 y 1927**

Este bienio constituye probablemente uno de los momentos de máxima introspección del poeta en la conciencia de su obra hecha y por

<sup>1</sup> Un interesante comentario del poema, siguiendo el eje de la interpretación nocturna, es el de González-Cruz, Luis: *Neruda: De Tentativa a la Totalidad*, 1979.

hacer. Roza con *Tentativa...*, pero evita definitivamente las sirenas vanguardistas que ya comenzaban a seducir en el país; abandona el proyecto, esencialmente derivativo que era *El Hondero Entusiasta*, que sólo publicará después, ya consciente del desvío que le había significado; desafía peligrosamente los criterios estéticos vigentes, arriesgando perder todo el capital de su reputación poética. Su gesto, intensamente controlado, parte de una auténtica auscultación de sí mismo y de su relación con el mundo. A diferencia de los Daneri que abundan a ambos lados de la cordillera, el trabajo de este poeta estaba en la poesía y no en otra cosa: “Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable”<sup>2</sup>. La poesía de Neruda en esos años empieza a ser admirable por sí misma, no por las razones externas que tendían a primar en varios movimientos de vanguardia y de los cuales no estuvo totalmente indemne en su propia *Tentativa...*

Gracias a las valiosas investigaciones de Hernán Loyola, hoy tenemos un cuadro bastante claro de la cronología de los poemas que compondrán las *Residencias*. “Galope Muerto”, que abre la colección, que antes creíamos de 1925, se ha desplazado ahora a 1926. Una de las primeras composiciones es, con seguridad, “Serenata”, que comparte este puesto al parecer con “Madrigal Escrito en Invierno”, redactado —según reminiscencia del poeta— en el mismo año 1925.

Estos simples hechos, minúsculos tal vez, tienen como consecuencia importante el poner de relieve la asimetría entre la gestación y la composición, entre la sucesión cronológica de los poemas y su última sincronización en el libro. Neruda, que parece colocar un marco temporal muy preciso a sus poemas: 1925-1931, 1931-1935, no respeta necesariamente esta distribución e incluye, por ejemplo, en la *Residencia I*, un poema como “El Fantasma del Buque de Carga”, claramente escrito en 1932, a la vuelta de su residencia asiática. Estos desplazamientos son parte de una estrategia arquitectónica más secreta que visible, que articula de modo sólido y equilibrado, dinámico y flexible a la vez, la organización de los poemas en el gran libro. Solidez y equilibrio, por un lado, es decir: orden; dinamismo y asimetrías por otro, es decir: movimiento y aventura; tales parecen ser los principios formales mayores que conforman la disposición de las *Residencias* y la sucesión de los poemas.

### “Serenata” y el estrato rural

Hacia el fin de la primera sección de las *Residencias*, entre “Tiranía” y “Diurno Doliente”, figura el poema “Serenata”. Loyola ha distingui-

<sup>2</sup> Cf. Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, 1971, p. 160.

do tres versiones que se escalonan entre 1925 y 1933, que si bien cambian poco, establecen claramente una transición entre la sensibilidad de *Tentativa del Hombre Infinito* y las *Residencias* propiamente tales. En el poema, desde las primeras líneas, el poeta entra en un diálogo intenso y ceñido con la noche, a quien se identifica explícitamente como objeto, centro y foco de la composición. En otra parte hemos descrito los temas, imágenes y desarrollo del poema. Aquí quiero subrayar únicamente su anclaje rural, porque es necesario para el curso de mi argumentación, agregando algunas observaciones sobre la estructura de la subjetividad que es posible constatar en este temprano texto residenciario.

El poema es de ambientación predominantemente campesina. En la primera estrofa la serie de elementos: amapolas, campos, sapos..., de gran coherencia fonética, parecen brotar todavía de una canción posmodernista. El enmarcamiento no será desmentido ni aún cuando surjan objetos aparentemente antitéticos, como el verso: “*cuando corres detrás de los ferrocarriles, en los campos*”, en que los rieles y el tren mismo parecen trazar más bien un surco —lo que explicaría la presencia en seguida de un “*delgado labrador*”, que entra en compleja correspondencia con la figura de la noche anticipando una imagen de la subjetividad poética. Sin embargo, este entorno campesino se proyecta al final del poema en hipérbole terrestre, donde la noche coexiste con el mar y la luna en un triángulo magno de poderes:

*Pero acallas los grandes árboles, y encima de la luna,  
Sobrelejos,  
vigilas el mar como un ladrón.*

Así, desantropomorfización activa de la noche, y paso de lo rural a un paisaje cósmico, son el doble y decisivo aporte que “Serenata”, poema inaugural, lega al conjunto de las *Residencias*.

En el mismo poema aparecen tres figuras de la subjetividad, que entran en compleja tensión a lo largo de su desarrollo: el “*delgado labrador*” ya mencionado, el “*joven sin recuerdos*” que establece un diálogo y confrontación en el ámbito nocturno, y “*alma*”, finalmente, más genérica y en principio desindividualizada. El primero y la última son rezago y vestigios de la subjetividad posmodernista; el segundo, que deriva de *Tentativa...*, posee más virtualidades de futuro.

El “*delgado labrador*” que hemos visto emerger en “Serenata” deriva de la égloga de los *Veinte Poemas de Amor...* “Labriego salvaje” se había llamado allí el poeta en su primera composición. Es aún parte bucólica de la colección amorosa, de su zona pastoral y pastoril. Aquí, a la vez

que acentúa el paisaje de tierra adentro, es figura evanescente que da paso a una metamorfosis fuertemente temporal, la de

*El joven sin recuerdos te saluda, te pregunta por su olvidada  
voluntad...*

Encuentro y diálogo, confrontación en seguida, entre el sujeto y la plenitud exterior: ¿Cómo asumirla? ¿Cómo cantarla? ¿Cómo estar a la altura de la fuerza y profundidad que exige el nuevo objeto de la noche? ¿Cómo alcanzar esos plenos poderes que requiere esta poesía?

Las dos entidades de la relación son inconmensurables: el sujeto es “*alma*”, ella es “*cuerpo profundo*”. El poeta tendrá que templar su instrumento, como ante una musa gigantesca, para poder desarrollar el canto. Los últimos versos, que concluyen el poema, son muy explícitos en cuanto a la magnitud de la empresa y a la honda exigencia que representa:

*Oh noche, mi alma sobrecogida te pregunta  
desesperadamente a ti por el metal que necesita.*

La confrontación empieza en pregunta y termina en pregunta; y en ese “*sobrecogida*” que no deja de resaltar casi escuchamos, en su neta etimología, el arrebató platónico del *Ion* o del *Fedro*. Lo cierto, lo indudable es que en este poema embrión de las *Residencias* el poeta necesita forjarse un alma metálica, templarse a sí mismo para hallar una identidad y lograr una “voluntad” que hagan viable el nuevo rumbo poético que ha emprendido. Poema programa, poema desafío, “*Serenata*” ha introducido también la temática del recuerdo, o la falta de recuerdos.

### **“Madrigal...” o el tema del recuerdo**

“*Madrigal Escrito en Invierno*” es uno de esos grandes poemitas que Neruda suele sembrar de vez en cuando a lo largo de sus *Residencias*, para contrapesar en cierto modo el verso ancho, más sinfónico y expansivo, que tiende a predominar en las diversas secciones de su libro de 1935. Primeramente titulado “*Dolencia*”, es parte de un pequeño trío que componen también “*Fantasma*” (ex “*Tormentas*”) y “*Lamento Lento*” (antes “*Duelo Decorativo*”). Miniaturas frágiles las tres, con clara propensión al eneasílabo —el verso predilecto de Machado y de la Mistral—, atravesadas por el tema común y recurrente del recuerdo. La sempiterna Albertina Azócar ronda por estos versos, ya musa mayor de una buena porción de los poe-

mas amorosos, ahora figura fantasmal, tormentosa, hasta el “duelo” final del amor y la relación que se conmemora con una lenta melopea póstuma. De la “dolencia” al “duelo”, podríamos decir, como toda relación entre buenos cristianos...

“Madrigal...” tiene apenas seis estrofillas y un sonido angustiado y angustioso que percute y repercute hasta el delirio en el oído del lector. Es erróneo ver contradicción entre el carácter supuestamente primaveral del género y el tema doloroso e invernal desenvuelto por Neruda. Este tipo de canción poética, desde sus orígenes en el Renacimiento y en sus mismos antecedentes tardo-medievales, incluye a menudo motivos de amor doloroso, como prueban hasta la saciedad los gruesos volúmenes del musicólogo Alfred Einstein<sup>3</sup>. El marco invernal, en consecuencia, no tiene nada de extraño.

El recuerdo emerge a la intemperie, en las vastas coordenadas de profundidad y longitud que imponen los poderes del mar y de la noche:

*En el fondo del mar profundo,  
en la noche de largas listas,  
como un caballo cruza corriendo  
tu callado callado nombre.*

Nunca sabremos realmente que significan esas “*largas listas*” de la noche, aunque en lo mínimo apuntan a esa insistencia en la longitud y en la distancia que caracterizará al poema. “*En lo largo y largo*”, se nos dirá más adelante. Poema en rebotes, en dobles fónicos, casi en ecos que afloran constantemente, como para subrayar el origen acústico del motivo del recuerdo. Auscultación en el interior del corazón (“*En la noche del corazón*”, comenzará el hondísimo poema “Lamento Lento”), que revela con dolorosa necesidad —con la dolorosa necesidad de la ternura— la evocación de la presencia femenina.

La segunda estrofa, muy compleja desde el punto de vista de las relaciones espaciales que describe, nos introduce en un ámbito diferente, de interior doméstico, que no es otro que la escena de la escritura (“*sobre la hoja solitaria, nocturna*”). Busca allí el poeta la conjunción, la fusión con la mujer, que siempre tiene la iniciativa en las operaciones del recuerdo. Porque lejos de ser el recuerdo un proceso íntimo del sujeto, es más bien un evento exterior, un advenimiento desde fuera en lo espacial y desde el futuro expectante del tiempo que vienen a habitar al poeta. El poeta es vivido por el recuerdo de la mujer —genitivo subjetivo y objetivo

<sup>3</sup> Cf. Einstein, Alfred: *The Italian Madrigal*, 1949.



a la vez. De ahí que en la máxima proximidad, en la misma intermediación, brote de pronto la separación y el distanciamiento. Estos versos contiguos son harto reveladores:

*acúdeme tu boca de besos,  
violenta de separaciones*

El poema tiene una simetría casi perfecta, dividido como está por el gozne “*Ahora Bien*” en dos mitades iguales, las tres estrofillas de la primera parte, que culminan en un clímax de luz (“*Flor de la dulce luz completa*”, se nos dice) y las tres de la segunda, presididas contrariamente por “*lo que la oscura noche preserva*”. Lo luminoso y lo oscuro combaten aquí, como combatirán en todas las *Residencias*, dando identidad y configuración específica al poema y al libro. Así, cuando Neruda deja el país a mediados de 1927, se lleva ya un puñado de poemas al que pertenecen “*Serenata*”, el poema de la obertura nocturna, y este “*Madrigal...*” que contiene *in nuce* el paisaje residenciario más determinante. Son parte de una “residencia” antes de las *Residencias*, pues el nombre definitivo para el libro sólo se le impondrá tiempo después, en 1928, ya en Birmania.

### Un doble exilio

En su absorbente estudio sobre la etapa residenciaria de Neruda, Edmundo Olivares ha trazado limpia y límpidamente el itinerario del poeta rumbo al Oriente<sup>4</sup>. Junio de 1927: sale de Valparaíso, acompañado por su amigo Álvaro Hinojosa, a tomar en Los Andes el Ferrocarril Transandino; Mendoza, Buenos Aires; se embarca en el vapor Baden que lo lleva a Lisboa; viaja a Madrid por tren, donde tiene una breve entrevista y conversación con el crítico español, especializado en las literaturas de vanguardia, Guillermo de Torre, a quien le habría mostrado al parecer algunos de los poemas “chilenos” de la futura *Residencia en la Tierra*, aún sin nombre; paso rápido por París, del cual ha dejado una crónica divertida en *Confieso que He Vivido*; embarque en Marsella, ya definitivamente camino al Oriente. Mediterráneo, Mar Rojo, Océano Índico, Colombo, Singapur, Rangún en Birmania, finalmente, destino donde lo espera una oscura condición de cónsul de un país oscuro en las regiones más oscuras y coloridas del planeta. Está allí, con seguridad, en octubre de 1927, porque de ese mes data su primera carta al escritor argentino Héctor Eandi, con quien sosten-

<sup>4</sup> Cf. Olivares, Edmundo: *Los Caminos de Oriente*, 2000.

drá un epistolario de primera importancia para la comprensión de la génesis y la estética de las *Residencias*.

De la acuciosa exposición de Olivares, que acabo de resumir apretadamente, es posible desprender dos cosas que se imponen de modo meridiano. En primer lugar, que las *Residencias* no empiezan en el Asia ni están sólo relacionadas con el exotismo oriental, sino que se forjan en el par de años chilenos, que ya hemos subrayado; y, en segundo término —y esto no es menos importante— que la residencia asiática del poeta será sede de un doble exilio, no sólo de su propio país, sino también de Europa, a la que no puede llegar pero en la cual desea tenazmente establecerse. No está de más detenerse un poco en cada uno de estos aspectos, que tienen directo impacto o un efecto indirecto en la poesía nerudiana del período.

El puñado inicial de poemas, nueve al parecer, da la tónica decisiva del libro en que se integrará. Poco tiempo después, ya en Rangún y en carta a su amigo Yolando Pino que estudia como becario en Hamburgo, Neruda le confesará que tiene en mente un nombre para su libro en curso: nada menos que *Colección Nocturna*. El título ha surgido seguramente del poema llamado así, la notable pieza que sigue al trío al que pertenece el “Madrigal” ya comentado y que, en *sí mismo* y en su poderosa resonancia, es la primera penetración nerudiana en las zonas de una noche realista, no tanto onírica (aunque incluye una fuerte franja y componente oníricos), sino vasto cuadro de la ciudad y sus servidumbres, de la sociedad y su humillante opresión sobre los oficios humanos. Exploración de una *Waste Land* sin sublimación religiosa a lo Eliot, en la pura e impura impiedad de la sumisión laboral. Y el título es significativo: a partir del poema, Neruda extrapola una posible y eventual “colección nocturna” para el conjunto de poemas en los que trabaja. Desde “Serenata” hasta “Colección Nocturna”, la noche sigue latente, actuando vívidamente en la imaginación del autor. Es eje y polo de su trabajo poético.

De este modo, la noche que empieza a expandirse como gran símbolo y que había dado origen también al segundo poema del libro, “Alianza (Sonata)” tiende un puente entre la substancia rural de los poemas “chilenos” y el trasfondo exótico de los poemas “asiáticos”. Son, en realidad, parte de un único y mismo movimiento. Enrique Lihn, intérprete inmejorable del lenguaje residenciario, se refirió en más de una oportunidad a esta continuidad del lenguaje nerudiano, a este carácter natural y familiar, por decirlo así, del aparente exotismo de las *Residencias*. Porque éstas son en verdad fruto de la mezcla de lo local con lo remoto, de lo nativo con lo exótico, de lo propio y lo foráneo. El “color local” de los mercados y las calles de Birmania o de Ceilán nos llega envuelto en un aire

impalpable de tierra adentro, de provincia chilena, de experiencia y de mundo campesinos. Lo rural no quita lo oriental; ambos encajan como anillo al dedo.

“Quiero salir de aquí”, “quiero irme a Europa”, “quiero viajar a España”, repite, casi implora, el joven desterrado en las cartas que envía como mensajes de auxilio a su hermana Laura, a su amigo epistolar Eandi o a uno que otro destinatario. El poeta está, así, desgarrado por una doble tensión. Sigue teniendo a sus espaldas la vida pasada en su país; mantiene como proyecto inalcanzable trasladarse a Francia o a España. No vive, se desvive. Y es en esa soledad acumulada, en ese ocio persistentemente defendido para poder trabajar en su obra, en esa incomunicación casi completa con todo interlocutor en español, que la lengua y las palabras se le hacen más significativas, se le convierten en cosas de vida y muerte, sólo atesorables en la página escrita. *Residencia en la Tierra*, en uno de sus costados, nace de esa defensa e indefensión del idioma, de una extranjería que pone lo más familiar de su memoria y de su alma al borde de la extinción. La anécdota de la palabra “tinta”, que recupera como algo inédito y casi irreconocible allá en Batavia, es una buena ilustración de lo que decimos.

¿Cuál fue el impulso inicial del viaje? ¿Cuál fue el motor que dio lugar a una trashumancia más bien rara y sorprendente en un país como Chile y en la época de los años veinte? La explicación humorística, *terre à terre* en sentido literal, la ha dado el mismo poeta y tiene que ver con ese punto abollado del globo terráqueo que contempló casualmente, motivando su curiosidad y su extraña elección. En el lado opuesto de las hipótesis está la tradición exotista, el “imaginario” oriental como se dice hoy, que desde D’Halmar a Juan Marín, pasando por un nazi que es mejor no nombrar porque no tiene nombre, ha acicateado incesantemente el ánimo viajero de más de un escritor nacional. En el caso de Neruda, el orden de las necesidades se entrelaza quizás con el orden de la imaginación de un modo inextricable. Lo infra se mezcla con lo superior, con lo ideal. Pobre alternativa a la pobreza, lujo adicional a un tesoro de imágenes preexistentes, el viaje más allá del cuarto o de la recámara tiene mucho de forzado y no poco de libertad. El “residente en la tierra” será el producto de esta doble y contradictoria condición.

En Birmania, desde octubre de 1927 hasta fines de 1928; en la actual Sri Lanka, desde comienzos del 28 hasta mediados, aproximadamente, del 29; en Batavia, en la isla de Java, hasta su regreso ya definitivo al país; en viajes esporádicos por Siam, Indochina, Shangai y Japón; con estancia breve en Calcuta, el poeta vivirá por cinco años en la frontera

entre Oriente y Occidente, en su grieta, mejor dicho. Esta contigüidad conflictiva la vio mil veces y la deja a menudo visible en sus crónicas del otro lado del mundo. He aquí una pincelada de Hong Kong: “Una violencia de gran ciudad de Occidente —Buenos Aires o Londres— cuyos habitantes hubieran adquirido los ojos oblicuos y la piel pálida”. O esta mirada sobre Shangai: “Las innumerables callejas chinas desembocan en las avenidas europeas como barcos de extraordinarios velámenes coloreados”<sup>5</sup>. Esta fusión o superposición de lo occidental y lo oriental es una experiencia poco común, prácticamente única, en la literatura chilena e hispanoamericana de ese tiempo.

### Las Residencias y su forma

La primera *Residencia*, que se publicara originalmente por la editorial Nascimento en 1933, se compone de 33 poemas distribuidos en cuatro secciones, la segunda de las cuales contiene seis memorables prosas poéticas. El ejemplo de Baudelaire, el modelo de Rimbaud debieron estar presentes en la ejecución de estos trabajos. Y es verdad que son estos textos los que más se pueden asociar con la herencia simbolista, la de los “poemas en prosa” baudelairianos o de la “temporada en el infierno” de Rimbaud, si uno no quisiera ampliar estas conexiones, necesariamente especulativas, a los *Cantos de Maldoror*. Esta huella simbolista presiona en estos poemas para crear una región relativamente delimitada dentro del conjunto de las demás secciones. Pero, claro, si Baudelaire es, sin lugar a dudas, un *flâneur* entre los objetos de la modernidad (así reza la vulgata interpretativa), Neruda es más bien un *voyeur* del horror colonial y colonialista, de los territorios de Birmania, Ceilán y Java bajo el dominio inglés u holandés en los peores años de la crisis económica internacional —la del sacudón de 1922 y la depresión de 1929. Las *Memorias* hablarán con mayor distancia pero con más extensión de estas condiciones colectivas de vida; su efecto de realidad no es menor, sin embargo, en los poemas de la primera y segunda *Residencias*.

Como he escrito un poco más arriba, Neruda busca enmarcar con rigor, con un fuerte coeficiente de simetría, su “colección nocturna” que ya ha pasado a llamarse definitivamente *Residencia en la Tierra*. Los poemas han ido creciendo, y los nueve poemas que Neruda se llevó de Chile aumentan ya, a fines del decenio, a cerca de 19. El triángulo de las sonatas es una de sus principales claves de bóveda. “Alianza (Sonata)” en segundo lugar, luego del gran poema de apertura, “Galope Muerto”; “No hay Olvi-

<sup>5</sup> Olivares, Edmundo: *Pablo Neruda: Los Caminos de Oriente...*, 2000.

do (Sonata)”, en posición absolutamente simétrica, pues ocupa el penúltimo lugar en la serie. En este sentido, podríamos ver el libro como configurado a partir de sus límites interiores, con dos pilares externos, semejantes y paralelos (el primer y último poemas). Esta relación bipolar se complica, sin embargo, haciéndose más compleja, por cuanto la amplia sección inicial de la primera *Residencia* incluye también otra sonata, “Sonata y Destrucciones”, justamente. La “alianza” de una —pacto y tregua entre beligerantes— termina ahora en “destrucciones”. Los poemas hacen entonces *pendant*, son complementarios y antitéticos a la vez. Esta tensión constructiva, hondamente contradictoria, va a rematar en consecuencia, según señalábamos, en la sonata penúltima del libro, en que culmina su dimensión metafísica y en que el pensamiento de la temporalidad, que organiza sostenidamente todas las regiones de las *Residencias* cruzando implacablemente su mapa ontológico, halla su más condensada y feroz formulación:

*Si me preguntáis en dónde he estado  
debo decir “Sucedo”.*

Retengamos por el momento este verbo extremo de la temporalidad. Es posible ver, a continuación, que se liga indiscerniblemente a la antropología más explícita del poemario.

### *De la bureaucratie avant toute chose*

Parodiando al cardenal de Retz, podríamos decir que Neruda fue “el alma menos burocrática que ha habido en el universo”<sup>6</sup>. Si dudas hubiera, lo comprobaría el episodio de Víctor Pey, que cuenta con mucha gracia el distinguido escritor chileno José Miguel Varas, en su *Neruda Clandestino*. El ingeniero catalán necesitaba emigrar desde Bordeaux; no tenía ninguna posibilidad de comprobar su identidad; necesitaba sacar también a sus parientes; no tenía tiempo ni posibilidad de conseguir un permiso formal. Todo le fue allanado, sin más, por el cónsul para la emigración a Chile, el autor de *España en el Corazón* (1937), que no tomaba en serio su cargo justamente porque lo tomaba con profunda seriedad, hasta el punto de no crear ningún obstáculo a quien se veía obligado desesperadamente a salir de Europa<sup>7</sup>.

Neruda vuelve a Chile en 1932, por el Índico y el Atlántico sur. Fruto de ese viaje en un desastroso barco carguero es su gran poema “El

<sup>6</sup> “L’âme peut-être la moins ecclésiastique qui fut dans l’univers” (Cardinal de Retz, *Mémoires*, 1987, p. 221).

<sup>7</sup> Cf. Varas, José Miguel: *Neruda Clandestino*, 2003.

Fantasma del Buque de Carga”, impresionante exploración fenomenológica del tiempo y de la temporalidad humana gracias a esa experiencia de aburrimiento, de desgaste humano y de feroz dilatación de la paciencia. En su estupendo comentario del poema, Amado Alonso captó bien el contraste entre la vitalidad de las aguas marinas, frescas y verdes, y la siniestra corrosión que la situación impone al personaje.

En Chile Neruda se sumará al Ministerio de Relaciones Exteriores y trabajará como empleado en una de sus oficinas. Producto del estéril tiempo laboral serán dos de sus más notables poemas “burocráticos”, los justamente célebres “Walking Around” y “Despediente”; este último ironiza y deforma, en su mismo título, la actividad y los materiales del funcionario esclavizado por papeles, archivos y *dossiers* de toda laya.

“Walking Around” se abre con un verso inolvidable:

*Sucede que me canso de ser hombre.*

Según los bromistas de otro tiempo, en el legendario y mítico ejemplar de *Residencia en la Tierra* que Pablo de Rokha habría conservado toda su vida, este verso aparecía especialmente subrayado, con un rojo muy fuerte, y con dos puntos de exclamación y de interrogación en los márgenes. ¿Qué era esto de que el poeta, Neruda, “se cansaba de ser hombre”? *Se non è vero...*

El verso, que se repite varias veces a lo largo del poema, marca una visión de la humanidad burocrática, sometida a las circunstancias serviles de un trabajo estéril e improductivo. Este cansancio vital tiene muy poco de pesadumbre existencialista *avant la lettre*, y posee más bien un índice social. Exiliado físico en Asia, el sujeto es ahora un exiliado de su condición y actividad de poeta, mera pieza en el engranaje laboral de la semana que no conduce a nada ni funda nada. Todas las palabras están cargadas de sentido en este verso notable: el cansancio a que alude el verbo, el “ser”, el “hombre”, desde luego. Uno tiende menos a fijarse, sin embargo, en el verbo inicial, cuyo puesto en la línea del verso le da un rol dominante en la secuencia sintáctica. “*Sucede*” es, sin embargo, un verbo clave en esta antropología que elabora aquí Neruda.

Marca inevitable y fundamental de lo temporal, la sucesividad no es sólo la estructura y la forma de nuestro estar en el mundo, sino el modo concreto con que nos relacionamos en él y con él. Por eso, “sucede” es lo que indica el evento, la situación, lo que “nos pasa”. Y, como diría Unamuno con su inimitable arte de la paradoja, “lo que pasa, queda”. Esta huella de la sucesividad mundana, este suceder de las cosas en nuestra vida, es la

proyección que la experiencia burocrática tiene en la comprensión del hombre residenciario. Lo “burocrático”, más que una vivencia negativa o deficiente ocasional, es una zona de anti-humanidad siempre inminente en las *Residencias*, tal vez su anti-valor más ostensible. A medida que el mundo de la actual globalización entra más y más en el orden del terciario, en los antípodas de la tierra y de lo verazmente productivo, esta visión poética nerudiana irá adquiriendo una candente, irreparable vigencia. Y es que la metafísica de las *Residencias* es simplemente, como he tratado de sugerir, la otra cara de esta virtualidad del ser humano, lo totalmente opuesto a sus posibles realizaciones de la fertilidad y la creación.

“Desespedito”, poema siamés, es aún más explícito y concreto. Estas dos estrofas, una hacia el comienzo, otra hacia el final, hablan por sí mismas:

*Ven conmigo a la sombra de las administraciones,  
al débil, delicado color pálido de los jefes,  
a los túneles profundos como calendarios,  
a la doliente rueda de mil páginas.*

Todo esta aquí, en este perfectamente definido laberinto burocrático: el espacio institucional, las jerarquías que nada significan, el suplicio y la condena del tiempo, los emblemas materiales de la misma pseudo-actividad. Es casi un infierno propiamente tal, con sus círculos y sus castigos, y el empobrecimiento extremo de la vida. ¿Ingrediente anarquista tal vez, activo aún después de sus años juveniles? Posiblemente, aunque lo de mayor peso parece ser la experiencia del poeta mismo en la cárcel oficinasca. En otra parte habla expresivamente de “*la ira de las palabras encadenadas*”.

El poema se cierra así:

*Rodad conmigo a las oficinas, al incierto  
olor de ministerios, y tumbas, y estampillas.*

La esclavitud social, la degradación de la ciudad culmina en el mundo de la oficina y de la burocracia. Si antes las palabras, en Asia, se le escapaban por ausencia de diálogo o incomunicación, ahora están servilizadas, sometidas al engranaje de una ingente máquina que funciona en el vacío. En estos poemas, en su propia patria, Neruda ha tocado fondo en el malestar que lo desazona. España será otra cosa.

## Plenitud de España

Sí, será efectivamente otra cosa, una cosa infinitamente diferente.

Al llegar a España, el poeta ya ha establecido contacto, o conoce, a algunos de los que van a ser muy pronto sus mejores amigos, casi todos miembros de la llamada Generación del 27. El encuentro con Lorca en Buenos Aires es demasiado conocido como para tener que recordarlo una vez más. Menos se sabe, sin embargo —y es Olivares una vez más quien lo sintetiza bien— que, gracias a Alfredo Condon, su excéntrico Mecenaz parisino, el poeta ha hecho llegar poemas de *Residencia en la Tierra* a Rafael Alberti, que los ha hecho circular a su vez por los ambientes literarios de Madrid. Pedro Salinas, por su parte, será el intermediario con la *Revista de Occidente*, que de un modo francamente excepcional (no es muy abierta a la cultura hispanoamericana, por lo menos en sus inicios), publicará tres de los mayores poemas del libro: “Galope Muerto”, “Caballo de los Sueños” y “Serenata”, y ya en el orden con que van a aparecer en el libro. Tiempo después, y un poco ingratamente, con ese cóctel de gracia y malignidad que frecuentemente caracterizaba a sus ocurrencias, hablará no de la *Revista de Occidente*, sino de la revista de Occipucio (*sic*).

A los poemas chilenos, a los poemas asiáticos, a los poemas burocráticos, seguirán los prodigiosos poemas que escribirá en España, si no los más altos de toda la colección (es difícil comparar alturas con alturas), tal vez los más compactos, los más sólidos, de forma más clásica —en todos los sentidos de esta palabra. Los tríos españoles tienen una forma más rotunda, más plena, su descoyuntamiento formal, tan perceptible en los poemas anteriores, es decididamente menor. Un modo de ver el hecho podría ser que la innovación y el experimento han fraguado ya en una estructura interna, intensamente buscada, que no sólo se expresa en composiciones individuales, sino en ciclos más ambiciosos, los “Tres Cantos Materiales” y la tríada dedicada a individualidades poéticas (Lorca, Rojas Jiménez y el conde de Villamediana). Hay que sopesar, aunque sea brevemente, la grandeza de estos poemas.

“Entrada a la Madera” es seguramente uno de los poemas de interpretación más delicada en todas las *Residencias*. Su significación en general y su desenlace en particular han provocado no pocas controversias, muchas de ellas inanes. Es probable que nunca se sepa con exactitud lo que el poeta trató de expresar. Más vale así. El poema no pierde fuerza, la conserva intacta y en todo su esplendor.

Es fácil describir algunos de sus aspectos. En lo esencial el poema consiste en un proceso de gravitación hacia las profundidades de la tierra,



penetrando por los túneles arbóreos. Búsqueda de raíces, búsqueda del centro. Lo que en “Walking Around” era un movimiento de inercia en el desplazamiento por las calles de la ciudad, aquí es hundimiento vertical, rumbo al corazón de la tierra. Lo que en el “Macchu Picchu” posterior será inmersión histórica y americana en el sitio del monumento incaico, en “Entrada a la Madera” es celebración del poder de la tierra, infinitamente superior ésta a la irrelevancia e impotencia humanas. El “residente en la tierra” termina aquí sus residencias espaciales y se liga —religa, casi— a un fundamento y centro que le inspira y da sensación de plenitud. Un tiempo creador emerge al final del poema, que pudiera significar tanto el anonadamiento de la subjetividad como la energía incesante de la naturaleza. Who knows...!

Otra cosa es cierta. A lo largo del poema se intensifican y exacerbaban las contradicciones productivas, fértiles, que ya son parte del sistema de imágenes residenciarias. Si es verdad lo que Eliot predicaba en su traducción de la *Anabase* de Saint-John Perse, que una lógica de la imaginación preside y caracteriza a la mejor poesía contemporánea, éste es el lugar privilegiado donde buscarlo y verificarlo en Neruda. El lenguaje entra en máxima tensión, en la incandescencia de los contrarios, y el poema se eslabona en la fricción de sentidos y sonidos que chocan y se potencian entre sí:

*y hagamos fuego, y silencio, y sonido,  
y ardamos, y callemos, y campanas.*

Pocas veces alcanzará de nuevo Neruda esta cumbre de expresión. Todo el lenguaje que buscó apasionadamente en Chile, que trató de preservar desesperadamente en el Oriente, que vio encadenado tantas veces en su cárcel burocrática de la capital, recupera ahora un esplendor original, majestuoso y solemne, condensando y sintetizando todas las posibilidades que lo esperaban y que actualizaría en España.

Ante el oleaje admirable del primero de los “Cantos Materiales”, “Apogeo del Apio” disminuye desde luego, resulta un poco más apagado, aunque ello pudiera ser deliberado, pues el mismo tono risueño del título es parte constitutiva del poema. Con algo de color local de mercado madrileño, con aires que anuncian ya el mundo posterior y lejano de las “Odas Elementales”, el poema emana alegría y frescor, da la impresión de estar en medio de una comunidad activa y dichosa, no demasiado lejos del bienestar humano.

Distinto es el poema que cierra el ciclo, magno y poderoso también, pero en el que priman los signos de lo decaído, de lo funeral, la corrosión

empecinada de la vida humana. La unidad sociológica no parece ser aquí lo comunitario o lo social, sino un grupo humano en trance de continua destrucción. ¿Los poetas, a lo mejor? ¿Elegía dolorosa por amigos chilenos y latinoamericanos, que se han ido desintegrando en un turbio afán de suicidio plural y cotidiano? Poema trágico, de enorme fuerza, en que los hombres máximamente dotados compiten por negar los dones de la tierra. Situado entre “Ausencia de Joaquín” y el muy cercano “Alberto Rojas Jiménez Viene Volando...”, “Estatuto del Vino” tiene mucho de funeral y comparte con ellos su sabor elegíaco. El misterio del poema, no tan excesivo como el de “Entrada a la Madera”, no es menor, sin embargo, en muchos de sus aspectos esenciales. Es probablemente el menos estudiado (y comprendido) entre los poemas mayores del libro.

### “Josie Bliss”

El poema que pone fin a las *Residencias* I y II ha sido mil veces comentado, casi siempre desde un punto de vista autobiográfico, lo cual no es muy productivo. Forma par con “Tango del Viudo”, en cuanto comparte con éste su relación con la figura de la birmana celosa, de cuyo folklore no dejó de usar y de abusar el poeta, un poco tardíamente, en sus “Memorias” de *O Cruzeiro Internacional* (1962) y en otros textos incidentales. Confieso que todo el rollo de Josie Bliss me ha sido siempre su poquitín irritante. Hay un gran poema, hay otro gran poema, y eso debe bastarnos.

Desde el primer poema del libro, en “Galope Muerto”, Neruda venía insinuando el tema del recuerdo o de los recuerdos (no significa lo mismo en singular o en plural). La potente imagen de la primera estrofa ya señala un camino y una dirección:

(...) *haciéndose polvo*  
*en el mismo molino de las formas demasiado lejos,*  
*o recordadas o no vistas,*

La disyunción parece perfecta, y es perfectamente problemática. El molino del tiempo, habría que glosar, destruye del mismo modo y convierte en inevitablemente lejano lo recordado o lo no visto. ¿No es esto una lejanía insoportable para lo que debemos o pretendemos recordar?

La formulación podría remitir (¡nos recuerda!) a ese “*joven sin recuerdos*” que aparecía en “Serenata” o ese “*ser sin recuerdos*” de que habla en *Tentativa...* Infidelidad a la propia experiencia, lejanía de los recuerdos, pasado fragmentario o insular, incapacidad para mantener la

coherencia y cohesión de lo vivido. El error aquí es deslizarse hacia lo moral o psicológico, que no son los registros en que funciona esta poesía. Esta lejanía de los recuerdos, esta pérdida de ellos, nos habla de un radical déficit ontológico del objeto-recuerdo, traspasado siempre por el poder corrosivo del tiempo. Al final de *Residencia en la Tierra*, algo cambia sin embargo.

Ya en “No hay Olvido (Sonata)” asistimos a una distinción infrecuente en esta poesía, que establece una mirada desde otro flanco, desde el espectáculo de las muertes imposibles de olvidar. La diferencia es ésta:

*No son recuerdos los que se han cruzado  
ni es la paloma amarillenta que duerme en el olvido,  
sino caras con lágrimas,  
dedos en la garganta,*

Junto al espectáculo desolador del llanto y de la muerte, percibido en un presente vivo que desuella al sujeto, hay la forma de los recuerdos y, muy curiosamente, otra forma de olvido que guarda la latencia de lo que es posible rememorar. Lo preserva. Y el movimiento del recuerdo, una y otra vez en esta poesía, es el gesto del “cruzar”, que ya hemos visto en “Madrigal Escrito en Invierno” y que volveremos a observar en el poema final, “Josie Bliss”. “Cruzar” es la huella espacial de lo que vuelve, de lo que retorna, porque lo que retorna está envuelto en las vueltas del giro de la Tierra. Residir en la tierra es recordar, gracias a la rueda de la Tierra y a la sucesión cíclica de los días y de la Noche.

Es lo que leemos en “Josie Bliss”, que lleva a una alta consumación la red de temas y motivos que se ha tejido en la serie de los poemas. Se comienza con el recuerdo materializado en las fotografías, tiempo detenido y exteriorizado en imágenes y en la luz:

*Color azul de exterminadas fotografías,*

color que se hará avasallante en el desarrollo y que teñirá toda la experiencia de intenso mimetismo, hasta estallar en el verso final que cierra la colección:

*con su azul material vagamente invencible.*

Este reemerger de los recuerdos empieza como experiencia terrestre:

*Qué vestido, qué primavera cruza,*

porque el renacimiento de la tierra no sólo simboliza el retorno de lo muerto, sino porque, literal y físicamente, es la tierra y su ciclo —diurno o anual— los que posibilitan la vuelta de lo ya vivido. El volver es vuelta, revolución astronómica o astral en su sentido más directo y concreto. Residir en la tierra es, entonces, no sólo desplazarse por diversas geografías marinas o insulares; no sólo participar del fondo terrestre y geológico palpado en “Entrada a la Madera”, sino, más que nada, ser parte de esta navegación planetaria que nos asigna nuestro tiempo de días y de noches, de primaveras y de años. Residir en la tierra es aprehender el tiempo de la tierra y, a través de él, recuperar el sentido del recuerdo y la posibilidad eminente del olvido. Residir en la tierra nos devuelve, así, a la evidencia más insoslayable de nuestra vida en el planeta, a menudo invisible para nosotros mismos. Es cosa del poeta y de los poetas despertarnos de una vez (recordarnos) la raíz de la evidencia, el puesto del hombre en la Tierra.

### Valoración de la obra

A setenta años de su publicación —en dos volúmenes por la edición Cruz y Raya, en las Ediciones del Árbol, dirigida por el poeta y ensayista Jose Bergamín— *Residencia en la Tierra* cuenta indudablemente con una audiencia ferviente por parte de cierto público. Sin la enorme popularidad de los *Veinte Poemas*, o del gusto y simpatía con que se reciben muchas de las *Odas Elementales*, el libro del 35 goza del favor de los lectores más exigentes, sobre todo en el grupo de poetas y de escritores contemporáneos. Quizás tenga sentido, para ir concluyendo ya estas páginas que tienden a alargarse, esbozar sumariamente el camino crítico que ha llevado a esta valoración y la conciencia estética que es posible atribuir a Neruda en cuanto creador de esta obra.

Fuera de “Arte Poética”, que ha desorientado a más de un crítico por su ambigua y problemática noción de “melancolía”, amén de la compleja función “profética” que el poeta se atribuye, son más explícitas y más reveladoras las afirmaciones que encontramos en el notable epistolario con el cuentista y escritor argentino, Héctor Eandi, compañero que desde el otro lado del Océano le manifestó una constante, solidaria y desinteresada amistad durante toda la etapa asiática del poeta. Le escribe Neruda:

Pero, verdaderamente, ¿no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas? ¿Verdad que sí? Bueno, yo he decidido formar mi fuerza en este peligro, sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades. Sí, ese momento depresivo, funesto para muchos, es una notable materia para mí.

He completado casi un libro de versos: *Residencia en la Tierra*, y ya vera cómo consigo aislar mi expresión, haciéndola vacilar constantemente entre peligros, y con qué sustancia sólida y uniforme hago aparecer insistentemente una misma fuerza (...)

*Residencia en la Tierra* es un montón de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolores como los hacían los viejos poetas. Es algo muy uniforme, como una ola comenzada y recomenzada, como eternamente ensayada sin éxito<sup>8</sup>.

Estas palabras, comunicadas en cartas desde Ranguín en 1928, señalan con máxima claridad y mejor que cualquier comentario la nueva forma con que ha dado el poeta. Porque si bien él enjuicia, en una de estas cartas, la preocupación por la forma como “un problema cutáneo que me parece sin sentido”, se advierte en todas ellas lo largo y lo intenso de su esfuerzo por hallar un estilo, una expresión que corresponda a su experiencia. Ha creado un movimiento continuo, una especie de magno oleaje por el que intenta dar consonancia al despliegue de la realidad. Ésta es captada por una subjetividad puesta a su altura, en versos que tienen algo del carácter de cosas hacinadas, en palabras que pretenden alcanzar el rango ontológico de lo que existe a ras del suelo. Los poemas son “cosas”, “*Residencia en la Tierra* es un montón de versos”: no hay mejor definición de la idea y del ideal que presiden el libro y la índole de su poesía. En él y en ella se aspira a lo terrestre en su sentido más primario y elemental.

Por otra parte, como en otros textos célebres no ha dejado de expresar, el supremo antivalor de *Residencia en la Tierra* es la misma posibilidad de la alienación poética, siempre acechante y virtual aún en la que se escribe con más competencia técnica. Hay todo un vocabulario, un léxico muy preciso que durante estos años utiliza Neruda para mostrar su desaprobación de este tipo de escritura. Los bailables, lo decorativo, lo deportivo son términos que muestran su rechazo de lo externo, de lo artificial y artificioso. Ciertos aspectos de antipoesía, en su sentido fuerte y no necesariamente vanguardista, son parte de esta voluntad de reverencia a lo real. “Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando”, reza magníficamente el poeta en su “Estatuto del Vino”. Lo contrario sería blasfemar y pecado de lesa poesía.

Desde la aparición de *Residencia en la Tierra* —y aún desde antes, cuando circulaba sólo en manuscrito— la poesía nerudiana atrajo el interés y admiración de sus amigos españoles, los de la Generación del 27 como ya vimos, pero también de un Miguel Hernández, que escribió una

<sup>8</sup> Cf. Aguirre, Margarita: *Genio y Figura de Pablo Neruda*, 1964, pp. 112 y 117.

penetrante reseña sobre ella. Del lado hispanoamericano el libro será objeto de dos profundos comentarios, uno por Gabriela Mistral en sus *Recados Contando a Chile*, otro por el intelectual venezolano Mariano Picón Salas, quien con toda razón equipara los “Cantos Materiales” a verdaderos “cantos dionisiacos”. Ambas son contribuciones inigualables, que aún tienen vigencia para la consideración del poeta.

Por los años treinta el filósofo de la Universidad Católica, Clarence Finlayson, abrió la reflexión sobre las *Residencias* con una serie de estudios que deben estimarse pioneros. A pesar de la profusión de categorías teóricas y conceptuales que trataban de apresar la experiencia analizada —o quizás por ello mismo— Finlayson ponía fuertemente el acento en el carácter metafísico de esta poesía. Su tratamiento de la visión temporal y material detectable en el libro no ha sido superado, en mi opinión.

Pocos años después, el lingüista español vecindado en Buenos Aires, Amado Alonso, dedicaría a la obra nerudiana una extensa y fundamental monografía, que habría de constituir por largo tiempo la puerta de acceso indispensable para la comprensión de las *Residencias*. No obstante la infortunada noción de “poesía hermética” que llegaba a proponer y una doble limitación de su quehacer estilístico (a mi ver: tendencia a prosificar los poemas y a establecer rígidas correspondencias simbólicas), el libro de Alonso sigue conservando valor y validez y es siempre de relectura necesaria, sobre todo en lo que atañe al análisis del ritmo de los poemas residenciarios. Este es el fuerte del gran lingüista.

Luego de un hiato en los años cincuenta —explicable por la historia política del país y por el clima ideológico mundial— los académicos chilenos inician un estudio sistemático del corpus nerudiano. *Residencia en la Tierra* tiene ahí, aunque no completamente, su parte del león. A partir de 1960 (y aún desde antes) sobresalen los trabajos de Hernán Loyola, a quien hay que agradecer el haber suministrado la infraestructura básica para el desarrollo de los estudios nerudianos, al par que sugerir las interpretaciones más seductoras sobre las *Residencias*. La interpretación predominantemente biográfica de sus primeros aportes ha dado paso en el último tiempo a un comentario multidimensional, basado en diversos métodos y en distintas disciplinas. Fruto ejemplar de esta labor es su edición de *Residencia en la Tierra*, citada en el presente artículo, que resume e integra prácticamente lo esencial del saber que hoy se tiene sobre los textos residenciarios.

En lugar aparte merece mencionarse la densa monografía de Alain Sicard que, aunque dedicada al corpus nerudiano en su totalidad, contiene decisivos análisis de las piezas de las *Residencias*. Es particularmente valiosa su inteligencia de la génesis de la temporalidad nerudiana, fenómeno

crucial abordado por Sicard con sensibilidad dialéctica y un manejo riguroso del aparato conceptual. Este conocimiento cualitativamente superior del texto residenciario ha sido resumido en lo esencial, y actualizado, en una nueva síntesis de reciente publicación<sup>9</sup>.

Por último, a fines del siglo pasado, la biografía de Neruda se ha visto renovada por el aporte de Volodia Teitelboim, que trae otra perspectiva sobre la vida del poeta y del hombre Neruda. Parte de una ambiciosa tetralogía, en que las otras piezas son nada menos que Huidobro, Mistral y Borges, la contribución de Teitelboim suministra el testimonio de un amigo y compañero que vivió en proximidad del sujeto, a la vez que es un gran fresco histórico y político del país y del mundo contemporáneo<sup>10</sup>.

A mi parecer, como especialista que no ha dejado de preocuparse intermitente por el poeta y su poesía, hay dos tareas pendientes que podrían tal vez revitalizar el estado actual de los estudios nerudianos en general, y de *Residencia en la Tierra* en particular. Uno de ellos por lo menos ha sido ya rozado en algunas de las obras y autores que acabo de mencionar. Primero, la relación de las dos *Residencias* propiamente tales, la I y la II, casi siempre concebidas como un todo, con esa *Tercera Residencia* tan diversa, desplazada cronológicamente a 1947 y que, sin embargo, contiene un potente rezago y vestigios de las dos anteriores. Un poema de tanta gravitación como “Las Furias y las Penas”, que es la más honda exploración de la sexualidad llevada a cabo por el poeta, tiene allí un puesto singularísimo, hasta ahora no explicado. ¿Qué hizo que poemas como éste, tan claramente anteriores a la sensibilidad de *España en el Corazón* (1937), los dejara Neruda junto a su crónica de la Guerra Civil? Hay una afirmación de continuidad en el marco de una patente discontinuidad que probablemente resulte lo más característico de algo que sin duda sobrepasa la pura historia editorial.

Otro gran tema, enormemente digno de investigación, es la conexión entre *Residencia en la Tierra* y el gran libro venidero, el *Canto General* (1950). Hay aquí, de nuevo, un arte de continuidad y discontinuidades que parece ser constante en la evolución o decurso de esta poesía. El imaginario simbolista no cambia en el nuevo libro, pero busca adoptar un referente diverso, adaptarse a un contexto diametralmente opuesto —en lo estético, en lo geográfico, en lo histórico, en lo ideológico. Someter el nexo a una inquisición ceñida permitiría quizás responder a una de las grandes incógnitas del corpus nerudiano: ¿Qué es lo que a la postre predomina en

---

<sup>9</sup> Sicard, Alain: *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*, 1981; y *Résidence sur la Terre*, 2003.

<sup>10</sup> Teitelboim, Volodia: *Neruda*, 1985.

él, una fuerza de constante metamorfosis (su apariencia más extendida) o, a lo mejor, una oscura, subterránea fidelidad a unos cuantos símbolos, a un conjunto fundamental de imágenes que sobrellevó toda su vida? Los nuevos críticos, las nuevas estudiosas tienen la palabra...

Misteriosa aún, a la espera de futuras dilucidaciones, *Residencia en la Tierra* ha tenido un poderoso impacto en la poesía chilena. Los mejores poetas de la segunda mitad del siglo pasado —Jorge Teillier, Enrique Lihn y Gonzalo Rojas, ahora flamante Premio Cervantes— han reconocido su influencia y acusado su impacto. Ha influido también, directa o secretamente, en grandes narradores del siglo XX, en Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar, en especial. Su lenguaje está aún vívido, sus temas siguen teniendo gran resonancia, su tono de autenticidad impar seguirá generando ecos en el orden de la creación, huellas en la mente y la memoria de los lectores por venir. ¿No es esto, acaso, lo que llamamos posteridad?

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Margarita: *Genio y Figura de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.
- Borges, Jorge Luis: *El Aleph*. Buenos Aires: Editorial Emece, 1971. (La primera edición es de 1949.)
- Einstein, Alfred: *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1949.
- González-Cruz, Luis: *Neruda. De Tentativa a la Totalidad*. New York: Ediciones Abra, 1979.
- Olivares, Edmundo: *Pablo Neruda: Los Caminos de Oriente. Tras las Huellas del Poeta Itinerante*. (1927-1933). Santiago: LOM Ediciones, 2000.
- Retz, Cardinal de: *Mémoires*. París: Garnier, 1987. (La edición original, póstuma, es de 1717.)
- Sicard, Alain: *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1981.
- Sicard, Alain: *Résidence sur la Terre*. París: Gallimard, 2003.
- Teitelboim, Volodia: *Neruda*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1985. (Hay ediciones posteriores, ampliadas y corregidas.)
- Varas, José Miguel: *Neruda Clandestino*. Santiago: Alfaguara, 2003.