

Significaciones de la caída en *Residencia en la tierra*

Luigi Patruno

Licenciado en Letras por la
Università degli Studi di Lecce
(2004), ha realizado estudios
de posgrado en la Universidad
de Buenos Aires (2006-2009).
Actualmente, cumple sus
estudios doctorales en Harvard
University. Contacto: Harvard
University, [patruno@fas.
harvard.edu](mailto:patruno@fas.harvard.edu)

PALABRAS CLAVE

Neruda, caída, memoria, conocimiento.

KEYWORDS

Neruda, fall, memory, knowledge.

RESUMEN

en el presente trabajo, estudio las variantes que asume la imagen de la caída en *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. Por un lado, la caída se vincula con la decadencia y la muerte y es el movimiento que insiste en la condición frágil del sujeto; por el otro, es imagen de un hundimiento deseable en la memoria, tensión positiva hacia el conocimiento y descenso poético. En mi análisis, procedo hacia una revisión general de los discursos críticos sobre la caída en los poemas de Neruda, proponiendo su ampliación semántica e insistiendo en la productividad y en el deseo que ella representa.

ABSTRACT

In this work, I analyze the variables that the imagery of the fall assumes in *Residencia en la tierra* by Pablo Neruda. On one hand, the fall is linked with decadence and death and is the movement which incites the fragile condition of the subject; on the other, it is the image of a desirable sinking into the memory, a positive tension which moves toward knowledge and poetic descent. In my analysis, I proceed in the direction of a general revision of the criticism about the fall in Neruda's poetry, proposing its semantic amplification and insisting upon the productivity and the desire that it represents.

DESCENSOS Y ASCENSOS

REPETIDAS VECES EN *RESIDENCIA EN LA TIERRA*, al movimiento de caída se le opone uno inverso de ascenso. Se trata de uno de los modos de la dramatización y del desastre que Pablo Neruda le asigna a sus escenas; pero es también procedimiento relativo a la retórica de los opuestos que organiza muchos de los textos publicados por el poeta al cabo de diez años de intensa labor literaria y de constantes desplazamientos por América, Asia y Europa. Además, la doble imagen del descenso y del ascenso es una de las estrategias ligadas a la “destrucción y germinación” que Hernán Loyola lee en la “oscura pero fecunda contradicción” presente en los versos de Neruda (2006, 241). Ya el título del primer poema, “Galope muerto”, uno de los primeros en ser escrito, presenta la antítesis que ocupará muchos lugares de la poesía residenciaria, una poesía hecha de substancias “inseparables y perdidas” (“Tango del viudo”), de lo rápido, viviente y sin embargo inmóvil (“Galope muerto”), de “fulgor moribundo” (“Monzón de mayo”), de “corrientes secas” (“Entrada a la madera”) o de “luz sombría” (“El reloj caído en el mar”).

Neruda dispone las caídas en continuidad con los ascensos, construyendo efectos de fuerte intensidad escénica. A la lentitud “sumergida” opondrá la campanada “desde el alto” (“Galope muerto”); a las palabras que se hunden, los dientes que crecen (“Material nupcial”); a la mirada “caída”, la simétrica estatua que “sube” (“Juntos nosotros”); al destino de las lágrimas que “asciende”, un movimiento “decaído”, a las miradas “caídas al suelo”, una luz de mariposas “En lo alto” (“Alianza (sonada)"); al latido que “se cimba” en el corazón, la cabeza desesperada que “se levanta” (“Tiranía”); al “agua que cae”, el pelo que “crece” (“Oda con un lamento”); a los secretos que se hunden, las escaleras que “emergen” (“Apogeo del apio”); al descenso del poeta, el subir de los pétalos (“Entrada a la madera”); a la cabeza que “se desploma”, el beso que va “subiendo” (“Juntos nosotros”); al sonido que “cae”, la hora que “crece de improviso”

(“Galope muerto”); al precipitarse del cuerpo muerto en el océano, el salpicar de las aguas (“Ausencia de Joaquín”); al alma que “sube” desde el silencio, la mañana que “se desploma” (“Un día sobresale”); al recuerdo que cae sobre el poeta, sus manos que se levantan en medio de la lluvia (“Vuelve el otoño”).

Lo caído es lo que ha decaído y la imagen del derrumbe se vincula en *Residencia en la tierra* con la destrucción temporal.¹ Lo que de manera tan trágica cae es el tiempo, son los días y las noches. La caída da cuenta del paso incesante de las estaciones;² por esto, Neruda insiste en una constelación semántica ligada en gran medida a la caída y a la muerte: el sepultarse, el hundirse, lo profundo, el derrumbe, el sumergirse, lo precipitado, el ahogarse, el naufragio. La imagen de las ascuas que caen y se gastan de a poco (“La noche del soldado”) o el precipitar de las llaves en lo profundo (“La calle destruida”), son las variantes de un dramatismo que insiste en la condición frágil del sujeto, y que se condensa en el extraordinario cuadro surrealista del reloj que cae en el mar. Desde luego, al distribuir esta serie de hundimientos en sus versos, Neruda recurre a una larga tradición poética,³ donde es particularmente audible el legado barroco. Pero, el insistir de la imagen sugiere que se trata de algo más que de la

1 “Ningún verbo permite penetrar en lo íntimo del pensamiento poético de Neruda como el verbo ‘caer’. Este verbo está relacionado con lo que constituye la experiencia central del poeta, es decir, la experiencia temporal [...] El verbo ‘caer’, remite de ese modo, irremisiblemente, a la función destructora del tiempo” (Sicard, 1981, 214-215).

2 Federico Schopf insiste en la historicidad del tiempo en su análisis de “El fantasma del buque de carga”. A pesar de la sustancial ambivalencia presente en el texto, Schopf concluye: “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” (1971, 127). Schopf examina también algunos interesantes cambios efectuados por Neruda. La primera versión del poema publicada en Atenea en mayo de 1932 cerraba con el siguiente verso: “como la estación del otoño cayendo en una isla”. En la versión definitiva, ese verso fue sustituido por: “lento de aire y de atmósfera, y desolado espacio”. El verso desechado insiste en la idea del paso del tiempo, idea ligada a la imagen de la caída del otoño.

3 En relación con el tema de la muerte como caída al agua en “Ausencia de Joaquín”, por ejemplo, Carlos Cortínez aclara que se trata de un tópico que se remonta a la literatura griega (1980, 139).

simple apelación a un repertorio retórico tradicional. En *Residencia en la tierra*, la caída no es solamente figuración de la muerte, sino también del conocimiento, de la memoria y de la poesía.

MUERTE Y CONOCIMIENTO

Desde ahora, bruscamente, siento que parte,
precipitándose en las aguas, en ciertas aguas, en cierto océano,
y luego, al golpe suyo, gotas se levantan, y un ruido,
un determinado, sordo ruido siento producirse,
un golpe de agua azotada por su peso,
y de alguna parte, de alguna parte siento que saltan y salpican estas aguas,
sobre mí salpican estas aguas, y viven como ácidos
[“Ausencia de Joaquín”, *Residencia en la tierra*].

“Ausencia de Joaquín” es la elegía que Neruda escribió en ocasión de la muerte de su amigo Joaquín Cifuentes Sepúlveda. El cuerpo de Joaquín se precipita hacia el fin de su vida, desplomándose en el océano. Su caída produce el salpicar de las gotas y el levantar de ruidos sordos. En la secuencia poética, es clara la continuidad entre el oxímoron (“ruidos sordos”) y el doble movimiento del cuerpo que cae y las gotas que se levantan. Además, la muerte está ligada a la caída del cuerpo en el mar. Carlos Cortínez lee en el salpicar de las gotas la propensión del poeta hacia la muerte: “Aunque ‘Ausencia de Joaquín’ no tratará todavía de la muerte propia, es la de un amigo querido y su destrucción absoluta alcanza a contaminar al hablante” (1980, 135). Contrariamente, creo que las aguas que mojan al poeta son algo así como el signo del pasado chileno que vuelve:⁴ en efecto, la muerte en este poema está ligada únicamente a la caída.

4 Esta hipótesis de lectura será más clara cuando trate del vínculo entre las profundidades del océano y el recuerdo en el próximo apartado: “Caer en lo interminable de la memoria”.

Se encontrarán otras veces imágenes que relacionan caída y muerte, binomio que se fortalece especialmente a partir de la segunda *Residencia*. En “Solo la muerte”, el naufragio y la caída dan cuenta del irremediable tránsito del hombre (“como un naufragio hacia adentro nos morimos, / como ahogarnos en el corazón, / como irnos cayendo desde la piel al alma”); en “Enfermedades en mi casa”, la noche precipita anticipando la muerte: “en donde nada cae, sino sólo la noche, / nada más que la muerte”; en “La calle destruida”, el morir es de guitarras: “...oh herida en donde caen / hasta morir las guitarras azules!”.

Esa continuidad tradicional entre muerte y caída no debe, sin embargo, limitar la exploración de las semánticas del hundimiento que se multiplican en *Residencia en la tierra*. La crítica ha insistido en reconocerle al sujeto lírico del libro de Neruda la dimensión del testimonio. La tercera estrofa de “Galope muerto” introduce a un sujeto que es testigo de un mundo caótico, un mundo “inabarcable” para su corazón y al mismo tiempo eficazmente dominado por la “espada” de la palabra poética.⁵ Hernán Loyola considera que el núcleo que configura a ese sujeto está conformado por la actitud detenida de quién “observa, distingue, registra” (Loyola, 2006, 242). “Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir”: los verbos todavía impersonales que preceden a la entrada del yo que canta “entre indefensos”, y que de algún modo se refieren a ese sujeto, insisten en la interrupción, en la suspensión del movimiento. Sólo en lo inmóvil, el poeta podrá registrar la “realidad” unabarcable que se levanta frente a él. Este detenimiento configura a un sujeto reflexivo, paralizado frente al movimiento intenso de lo material, en una espera que tiene su equivalente en la sintaxis

5 Esta dimensión testimonial ya presente en “Galope muerto” reaparecerá significativamente en las últimas estrofas de “Sonatas y destrucciones” y “Significa sombras”, poemas que en dos momentos distintos de gestación iban a cerrar el proyecto de libro de la primera *Residencia*, respectivamente en 1928 y 1929. Esta recurrencia le hace afirmar a Hernán Loyola: “el testigo deviene la suprema figura autoalusiva en *Residencia*” (2006, 431).

pesada, en la disposición de un verso plagado de interrupciones, en la puntuación insistente que tiende a contener lo irrefrenable.⁶ La detención es entonces lo que le permite a ese sujeto indagar el desorden, y su testimonio deviene el desafío poético de un Pablo Neruda completamente renovado (Cf. Loyola, 2006, 242).

Así presentado el sujeto lírico, se suspenden sus calidades activas, limitando de hecho su práctica a la percepción y desplazando la atención desde lo vivido a lo simplemente contemplado.⁷ Creo, sin embargo, que solamente después de la experiencia efectiva de lo vivido ese sujeto lírico puede detenerse y dar forma a lo informe. Desde luego, no se trata de la simple constatación de la relación efectiva entre biografía y obra (relación en la que de hecho se funda la *Biografía literaria* de Loyola) y de aceptar que los numerosos desplazamientos espaciales de Neruda han dejado evidentes marcas en los textos, sino del reconocimiento de una proyección hacia el movimiento de un yo lírico que no se configura solamente como un sujeto fijo, céntrico, rodeado por la materialidad y abocado a la especulación.⁸ El enfrentamiento del poeta a lo “Innombrable” que, como acierta Loyola, convalida la posibilidad de un “comportamiento activo del hombre basado en el Conocimiento” (2006, 242), se expresa a través de una entrega incondicionada a la experiencia que tiene en *Residencia en la tierra*, la figuración privilegiada del descenso y la caída.

6 Vale, sin embargo, lo señalado tempranamente por Amado Alonso, quien revela un “conflicto entre las particiones sintácticas y el interrumpido impulso rítmico” de los poemas (1951, 118).

7 Por supuesto, podría considerarse esa contemplación como práctica activa, y es el mismo Loyola quien lo afirma en un ensayo anterior: “El afán descifradorio, como siempre, tiende a configurarse como acción, esto es, responde a la necesidad de Pablo de situarse en el mundo como sujeto activo” (Loyola 1987, 66).

8 Federico Schopf precisa: “la perspectiva del sujeto no es fija. Él no observa y mide – como en la perspectiva central del Renacimiento – desde la inmovilidad y en un espacio convencional o artificialmente cerrado” (2000, 292). La centralidad del sujeto destacada tradicionalmente por la crítica es más palpable en los primeros poemas residenciarios, aquellos escritos en Chile antes de que Neruda partiera hacia el Oriente, pero se torna insostenible cuando se leen los otros textos que conforman la colección.

CAER EN LO INTERMINABLE DE LA MEMORIA

El cuarto poema de *Residencia en la tierra*, “Débil del alba”, marca una inflexión en el repertorio de imágenes que han poblado hasta ese momento la poesía de Neruda. La circunstancia de su composición es el desencanto por un viaje frustrado a Alemania. En el mes de mayo de 1926, Neruda se había mudado a Valparaíso en espera del barco que lo llevaría a Europa. El viaje no se realiza y el poeta regresa entristecido a Santiago. Loyola explica que ese momento sórdido posibilita un cambio en el orden simbólico de la poesía de Neruda y un desplazamiento desde el sistema conformado por la *Noche* y el *Sur* hacia un nuevo repertorio que se funda alrededor del *Día* y de la *Urbe*. En su análisis, destaca lo que interpreta como un desolador retorno al día por parte del poeta: “el poeta sale otra vez al mundo” (Loyola, 2006, 245). Lo que en cambio quisiera considerar en mi lectura es la tensión opuesta que incita el poema, ese deseo que empuja hacia el hundimiento al sujeto lírico.

Lo que en varios otros momentos de *Residencia en la tierra* puede ser entendido como una manifestación imprevista de lo trágico, de lo violento, se vuelve tensión positiva en “Débil del alba”. La caída como movimiento de dramático dolor deviene hundimiento deseable. El sujeto asiste llorando al amanecer que representa la pérdida de las sombras queridas. En este surgir del alba, “Nada hay de precipitado ni de alegre, ni de forma orgullosa”. En este verso que inicia la cuarta estrofa se disponen paralelamente tres adjetivos hilvanados por la ausencia que convocan (“Nada hay de”): “precipitado”, “alegre”, “orgullosa”. Frente a la positividad de lo que se precipita y lo que es deseable en cuanto alegre u orgulloso se levanta la amenaza de aquello que la luz todavía débil de la mañana va descubriendo. Eso que cae es lo que el sujeto desea y que parece perderse irremediabilmente. La última estrofa se ocupa de reforzar la positividad del derrumbe:

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

La tensión es hacia la inmersión. Sobre el sujeto lírico cae una lluvia⁹ que se le parece. El poeta deberá resignarse al alba insurgente, pero algo de ese precipitar de las gotas persistirá: es el deseo de seguir hundiéndose en las sombras, permanecer obstinadamente en esa “unidad” que en otros poemas ha asentado en cierto “fondo”. Ese particular hundimiento inaugura la serie que en *Residencia en la tierra* vincula la caída con el recuerdo:¹⁰

He vencido al ángel del sueño, el funesto alegórico:
su gestión insistía, su denso paso llega
envuelto en caracoles y cigarras,
marino, perfumado de frutos agudos.

Es el viento que agita los meses, el silbido de un tren,
el paso de la temperatura sobre el lecho,
un opaco sonido de sombra
que cae como trazo en lo interminable,
una repetición de distancias, un vino de color confundido.
Un paso polvoriento de vacas bramando

[“Colección nocturna”, *Residencia en la tierra*].

- 9 Es muy común en *Residencia en la tierra* la continuidad entre el caer, el gotear y el llover. Aparte de “Débil del alba”, ver: “Lamento lento”, “Monzón de mayo”; “Ángela adónica”, “La noche del soldado”, “El deshabitado”, “Materia nupcial”, “Agua sexual”, “Estatuto del vino”, “Alberto Rojas Jiménez viene volando”, “Trabajo frío”, “Un día sobresale”, “El Sur del Océano”.
- 10 Jaime Concha relaciona, en cambio, el recuerdo con el gesto del ‘cruzar’: “‘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” (Concha, 2004, 65). Ver también Concha 1985.

El poeta se resiste al sueño. Probablemente, la ocasión que dio origen a la composición de “Colección nocturna” es un viaje que el neo cónsul chileno en Rangoon y su compañero Álvaro Hinojosa hicieron por el Golfo de Bengala en septiembre de 1927. Ese mismo viaje motivó la escritura de la crónica “El sueño de la tripulación”, publicada en *La Nación* el 26 de febrero de 1928 y que precede la escritura del poema.¹¹ Atendiendo a la lectura de Loyola, el sujeto que aparece en la primera estrofa debe luchar contra las sombras del pasado (el “ángel del sueño”) para afirmar su incipiente nueva poética. Sin embargo, aun admitiendo el rechazo de viejos sueños por parte del yo lírico, el pasado se instala inasible en el poema, tanto que la inicial insistencia (“su gestión insistía”) cede el paso a su irremediable llegada (“su denso paso llega”).¹² Loyola trata de descifrar el enmarañamiento de imágenes que pueblan la segunda estrofa y que “cifran la experiencia chilena del poeta”. “El viento [...] energía que llega desde lejos”, el “lecho” que alude a las mujeres lejanas, la “sombra” que recuerda la importancia que cobra la Noche en el sistema poético que Loyola considera en abandono, la “repetición de distancias” que reenvía probablemente a los viajes entre Temuco y Santiago, el “vino de color confundido” relativo a la experiencia de la bohemia capitalina y las “vacas bramando” típicas del espacio rural de la infancia, son los signos tangibles del pasado que se asoma (Loyola, 2006, 309). La inmersión en ese tiempo es sugerida por la imagen de la caída: “un opaco sonido de sombra / que cae como trapo en lo interminable”.¹³ A través de esta

11 “La crónica ‘El sueño de la tripulación’ admite ser leída como ejercicio preparatorio a la actuación de esta nueva poética, de la cual ‘Colección nocturna’ sería una especie de fórmula justificatoria [sic]” (Loyola, 2006, 309).

12 Me inclino más hacia la valoración de Jaime Cocha, quien a diferencia de Loyola le asigna positividad a la Noche: “Desde ‘Serenata’ hasta ‘Colección nocturna’ la noche sigue latente, actuando vívidamente en la imaginación del autor. Es eje y polo de su trabajo poético” (Concha, 2004, 56).

13 En “Sabor” se lee: “De falsas astrologías, de costumbres un tanto lúgubres, / *vertidas en lo inacabable* y siempre llevadas al lado, / he conservado una tendencia, un sabor solitario” (subrayado mío). Propongo

caída en “lo interminable” el poeta se sumerge en su memoria. Ese necesario naufragio en las aguas del recuerdo es justificado por el clima de aburrimiento que amenaza sus raíces en la vivencia de una realidad que muchas veces le resulta extraña¹⁴ y que le hace declarar incondicionales fidelidades al lejano espacio chileno: “nada ha substituido mis perturbados orígenes” (“Sistema sombrío”).

En los textos escritos durante el año pasado en Rangoon y en las sucesivas residencias en Colombo y en Batavia, la tematización de la distancia y los contornos de un sujeto que se autfigura a menudo como exiliado se reúnen en imágenes de extraordinaria intensidad.¹⁵ En “La noche del soldado”, el vínculo con los orígenes aparece roto; el yo enunciador es un ser “tirado lejos por el océano y una ola, y que no sabe que el agua amarga lo ha separado”. Es, además, un soldado, un individuo desplazado y amenazado por el ostracismo. Por esto, la recuperación del pasado se le ofrecería al poeta como un antídoto de algún modo consolador.¹⁶ En las cartas enviadas al escritor argentino Héctor Eandi, Neruda insiste varias veces acerca de su exilio. El 24 de abril de 1929 le escribiría: “Me siento intranquilo, desterrado, moribundo”, en sintonía con los

leer paralelamente el verso de “Colección nocturna” (“que cae como trapo en lo interminable”) y el hemistiquio evidenciado de “Sabor” (“vertidas en lo inacabable...”). Dos relaciones son posibles: cae/vertidas e interminable/inacabable.

- 14 “Un tiempo total como un océano, / una herida confusa como un nuevo ser / abarcan la tenaz raíz de mi alma / mordiendo el centro de mi seguridad” (“Tiranía”).
- 15 De todas las circunstancias biográficas que pueden haber intervenido en el proceso de escritura de los poemas de Residencia, Alain Sicard destaca sobre todo el destierro: “El exilio incide profundamente en las relaciones que mantiene con la realidad y con el tiempo” (Sicard, 1981, 111). Aun en los pocos momentos felices de Residencia, Neruda no evita la alusión al exilio. En “Juntos nosotros” escribe: “y mi boca de exilio muerde la carne y la uva”.
- 16 “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” (Concha, 2004, 57).

“extraños seres de destierro” que salen de las novelas de Conrad: “Sentir que Usted me recuerda, me piensa, en este fantasma por completo ausente, por completo lejano, ya pariente de la nada. Le iré escribiendo hoy día, y bebiendo, a medida; ¿de qué otra manera llenar ese inmedible vacío de distancia e intimidad?” (Aguirre, 1980, 44). En esa misma dirección, es particularmente importante la insistencia en la lejanía en un poema como “Ausencia de Joaquín”. De los textos compuestos en Oriente, es el primero que aparece en el orden final de *Residencia en la tierra* establecido por Neruda; además, en continuidad con los primeros textos del poemario, se refiere de algún modo al espacio chileno: “Desde ahora, como *una partida verificada lejos / en funerales estaciones de humo o solitarios malecones, / desde ahora lo veo precipitándose en su muerte*” (*cursivas nuestras*).

El hundimiento como pulsión hacia la recuperación del pasado es una imagen que Neruda ya había empleado. En un comentario a la obra de Marcel Schwob, publicado en *Claridad* el 7 de agosto de 1923, escribía: “Tierra llenas de flores extranjeras, *ríos extraños sepultados en el otro tiempo*, Marcel Schwob, qué cargamento indeciso y pleno aportaste a la Eternidad” (Loyola, 2006, 305 *cursivas nuestras*).¹⁷ Como en el caso de “Colección nocturna”, en estas palabras resuena la idea del sepultarse como inmersión en un tiempo otro, como descenso en la memoria. En “La lucha por el recuerdo”, publicado siempre en *Claridad* en diciembre de 1922, Neruda decía: “Tendido en este nuevo camino con los ávidos ojos florecidos de lejanía, trato en vano de atajar el río del tiempo que tremola sobre mis actitudes. Pero el agua que logro recoger queda aprisionada en los ocultos estanques de mi corazón en que mañana *habrán de sumergirse mis viejas manos solitarias*” (Neruda, 1973, 611 *cursivas nuestras*). Neruda posicionaría de manera programática el pasado por debajo de la tierra, en el fondo

17 Loyola vincula el comentario de Neruda a las nuevas experimentaciones de su poesía y en particular a “Colección nocturna”.

de los océanos y en lo inacabable de los cielos, o como diría Amado Alonso, en la desmesura de lo telúrico, de lo oceánico y lo cósmico.¹⁸ El hundimiento y la caída serán entonces los movimientos necesarios para una recuperación deseada: “Sí, qué mar de invierno, qué dominio sumergido trata de sobrevivir, y, aparentemente muerto, cruza de largos velámenes mortuorios esta densa superficie?” (“El deshabitado”).¹⁹

El tema de la caída en el recuerdo reaparece tras la conocida fuga de Neruda. Entre noviembre y diciembre de 1928, ya lejos de Rangoon, compone en Calcuta su “Arte poética”. En ella se propone una fusión entre los elementos que caracterizan a sus últimas composiciones y el persistir de núcleos poéticos anteriores. El poema vuelve a presentar la dicotomía entre Día y Noche que caracteriza muchos de los momentos residenciales: “las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio / el ruido de un día que arde con sacrificio”. Admito, por un lado, la lectura de Loyola, quien entiende el segundo de los dos versos como la “renuncia (con sacrificio) de Pablo a la diurna y solar Josie Bliss” (2006, 383). Agrego, por otro lado, que “las noches de substancia infinita” no

18 Ya en los primeros poemas de Residencia el pasado estaba situado en el fondo: “Voy lleno de esas aguas dispuestas profundamente” (“Sabor”); “En el fondo del mar profundo, / en la noche de largas listas, / como un caballo cruza corriendo / tu callado callado nombre”, “Acércame tu ausencia hasta el fondo” (“Madrigal escrito en invierno”). En este fondo el poeta se sumerge, pero a veces desde ese fondo asciende el pasado: “Cómo surges de antaño, llegando, [...] de seres saliendo del mar” (“Fantasma”). No es tampoco procedimiento relativo a la sola primera Residencia, pues lo reencontramos al regreso del poeta a Chile: “porque todas las aguas van a los ojos fríos / del tiempo que debajo del océano mira” (“El Sur del Océano”). En relación con “Madrigal escrito en invierno”, Jaime Concha dice: “El recuerdo emerge a la intemperie, en las vastas coordenadas de profundidad y longitud que imponen los poderes del mar y de la noche” (2004, 54).

19 Alain Sicard vincula el enterrarse o arraigarse del poeta al tema de “la germinación de la semilla”, pero no ve su relación explícita con la memoria. De todos modos, aunque admite que los orígenes del tema del ‘poeta enterrado’ están en Residencia en la tierra, precisa: “De manera general, en la poesía posterior a 1936, el ‘centro’ [la figuración céntrica del poeta] no sólo se vuelve objeto, sino que se entierra” (Sicard, 1981, 146).

son simples signos de lo vivido en Rangoon, sino referencia explícita al pasado chileno. La permanencia de la imagen de la caída justifica la continuidad con las sombras que en “Colección nocturna” se desmoronaban “como trapo en lo interminable” y que, como espero haber demostrado, representan el descenso en la memoria.

El recuerdo es la gota que cae en “Agua sexual”, los pétalos que llueven en “El reloj caído en el mar”, o la cereza hundida de “Vuelve el otoño”. En “Josie Bliss”, el último texto de *Residencia en la tierra*, se lee: “El evidente humo del tiempo cae en vano”. Alain Sicard sostiene que el tema central del poema es el olvido: “ese ‘caer’ de la destrucción temporal genera algo que, de algún modo, la niega: el recuerdo” (1981, 344). La caída, relacionada ahora con el olvido, está contrarrestada por el repentino surgir del recuerdo de Josie:

[D]e pronto hay algo,
 como un confuso ataque de pieles rojas,
 el horizonte de la sangre tiembla, hay algo,
 algo sin duda agita los rosales.²⁰

Leído en perspectiva, “Josie Bliss” cierra una densa trama de referencias que se despliega a lo largo de toda la colección.²¹ La relación entre hundimiento e indagación del pasado sugiere, además, el porqué del título del libro. Los años pasados en Oriente no le consintieron a Neruda ningún tipo de arraigo. Por algo sumergiría el pasado en las profundidades y llamaría a su poemario

20 Igualmente, en “Lamento lento”: “En la noche del corazón / la gota de tu nombre lento / en silencio circula y cae / y rompe y desarrolla su agua”.

21 Otro ejemplo en el que se articulan recuerdo (probablemente de la misma Josie Bliss) y hundimiento está presente en “Melancolía en las familias”: “yo sé que hay grandes extensiones hundidas / [...] cosas caídas [...]”.

Residencia en la tierra. Escribe Jaime Concha: “El recuerdo no es la delgada película de su pecho, sino un acontecimiento dado en la intemperie del mundo [...] la tierra también recuerda o, mejor, es ella misma, en cuanto tiempo natural y materializado, el fundamento de posibilidad de todo recordar” (1985, 115-116). Pero, en la intemperie de su mundo, tuvo Neruda también otra consolación: la poesía.

DESCENSO Y POESÍA

Entre los estudiantes pasé sin comprender,
reconcentrando en mí las paredes, buscando
cada tarde en mi pobre poesía las ramas,
las gotas y la luna que se habían perdido.
Acudí al fondo de ella, sumergiéndome
cada tarde en sus aguas, agarrando impalpables
estímulos, gaviotas de un mar abandonado,
hasta cerrar los ojos y naufragar en medio
de mi propia substancia...
[“Compañeros de viaje (1921)”, *Canto general*].

Y fue a esa edad...Llegó la poesía
a buscarme. No sé de dónde
salió, de invierno o río
[“La poesía”, *Memorial de isla negra*].

Con mi razón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas,
caigo al imperio de los nomeolvides,
a una tenaz atmósfera de luto,

a una olvidada sala decaída,
 a un racimo de tréboles amargos
 [“Entrada a la madera”, *Residencia en la tierra*].

Hay algo discordante entre los versos que Neruda dedicará a la Poesía en el *Canto general* (1950) y lo que escribiría de ella en el *Memorial de Isla negra* (1964). En “Compañeros de viaje (1921)”, el sujeto adolescente, algo reacio a sus coetáneos, acude hacia el “fondo”, desciende, se sumerge heroicamente en las aguas de la poesía y naufraga en su propia vocación: es él quien, a partir de esta inmersión, se entrega proféticamente a la tarea descifradora del mundo. Más tarde, en cambio, ese mismo sujeto, se vería alcanzado casi involuntariamente por “La poesía”, sin saber cómo ni por qué, asaltado por un brotar imprevisto. En relación con los versos del *Memorial*, Eduardo Carrasco Pirard escribe: “la poesía implica, por el contrario, una suerte de pasividad de parte del sujeto. Ella llega a buscar al poeta, viene de un ámbito que éste no domina, ni puede dominar” (1995, 50).

Es preciso hacer un paso atrás y volver a la discusión interrumpida sobre la posibilidad del conocimiento en *Residencia en la tierra*. La poesía constituye para Neruda esa posibilidad, le otorga un arma para luchar contra lo “Innombrable”, una espada para enfrentarse al desorden material. Como en el *Canto general*, el poeta se sumerge y a través de la caída repite el descenso clásico de Orfeo. En el primero de los tres cantos materiales, “Entrada a la madera”, la comunión con la materia posibilita su conocimiento, o mejor, el conocimiento de la materia adquirido durante el descenso, permite esa comunión. El poeta debe descender, moverse, caer para aprender. Paralelamente, este hundimiento convoca la imagen del descenso órfico y la poesía se configura como compensación de una ausencia y devolución de lo perdido: “Dulce materia, oh rosa de alas secas, / en mi hundimiento tus pétalos subo”. El hundimiento es la pulsión poética, la misma del *Canto general*; los pétalos representan los versos

que sólo pueden surgir después de esa caída, del conocimiento explícito de la materia, del viaje de maduración que resuena en las campanas al vuelo del final: “y ardamos, y callemos, y campanas”.

Alain Sicard ha discutido largamente con Hernán Loyola y Emir Rodríguez Monegal, quienes destacaban del canto respectivamente la dialéctica entre vida y muerte (Loyola, 1967, 122) y la trascendencia de lo material lograda a través del descenso del poeta (Rodríguez Monegal, 1977, 220). Sicard comenta la doble valencia que asume la palabra “hundimiento” en el segundo de los tres versos que he citado en el párrafo anterior. Por un lado, explica, es el descenso del poeta “en su búsqueda de la materia”; por el otro, es “la caída de los seres que el tiempo se lleva”, es el morir. Estas dos vertientes de la caída se entrelazan puesto que sólo es posible encontrar la materia y compenetrarse con ella si se ha caído:

[S]e establece una asociación entre la experiencia del tiempo negativo ('hundimiento') y el descubrimiento de la materia ('subo') apareciendo la primera como condición necesaria para que la segunda se produzca. Hay en ello el embrión de un proceso dialéctico que incita a pensar en Alturas de Macchu Picchu donde la caída es, de igual manera, la condición de una ascensión (Sicard, 1981, 130).

No obstante, agrega poco después, la entrada del poeta en la madera no supone de ningún modo un proceso dialéctico. El mundo que presenta Neruda es “un mundo extinguido”, un universo en donde “la vida está curiosamente ausente [...] Del movimiento material no conserva Neruda más que una dimensión: la acumulación de lo negado y destruido. Pero es una acumulación que está marcada como por la esterilidad: no es generadora de vida” (Sicard, 1981, 133).

En línea con Amado Alonso, Sicard ve sólo destrucción y muerte. Pero, el descenso del poeta en “Entrada a la madera” no es estéril hundimiento en lo

destruido, sino más precisamente derrumbe productivo, una caída ventajosa, y si no representa todavía el humanismo del *Canto general*, equivale por lo menos a una experiencia positiva de conocimiento: el poeta madura la conciencia de pertenecer al ciclo material de las cosas. Es éste, el último de sus derrumbes, una caída cuyo desenlace es significativamente feliz. En España, de hecho, Neruda ha comenzado a revivir y junto con el conde de Villamediana se ha desenterrado definitivamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre, Margarita, *Pablo Neruda, Héctor Eandi. Correspondencia durante "Residencia en la tierra"*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.

Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* [1940]. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951.

Carrasco Pirard, Eduardo, "Neruda y la esencia de la poesía". *Revista chilena de literatura* 46, (1995): 35-54.

Concha, Jaime, "En torno a las *Residencias*". *Estudios públicos* 94, 2004, 47-70.

_____, "‘Cruzar’ en *Residencia en la tierra*". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 21-22, (1985): 109-119.

Cortínez, Carlos, "Introducción a la muerte en ‘Residencia en la tierra’ (Ausencia de Joaquín)". Rodríguez Monegal, Emir y Enrico Mario Santí (Comp.) *Pablo Neruda*. Madrid: Taurus, 1980, 134-142.

Fontaine Talavera, Arturo, "‘Entrada a la madera’: un comentario". *Estudios públicos* 94, 2004, 71-108.

Loyola, Hernán, *Ser y morir en Pablo Neruda*. Santiago: Ed. Santiago, 1967.

_____, "‘Residencia’ revisitada". En Flores, Ángel (comp.) *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México: FCE, 1987, 63-92.

_____, *Neruda. La biografía literaria I. La formación de un poeta (1904-1932)*. Santiago de Chile: Planeta, 2006.

Neruda, Pablo, *Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 1973.

Rodríguez Monegal, Emir, *El viajero inmóvil*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Schopf, Federico, "Análisis de *El fantasma del Buque de Carga*". *Anales de la Universidad de Chile* 157-160, (1971): 117-127.

_____, "Una lectura finisecular de Neruda". Gunia, Inke (ed.) *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericana de los siglos XIX y XX*. Berlín: Edition Tranvía, 2000, 285-298.

Sicard, Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1981.

