

Entrada a la materia como fundamento inmaterial en Pablo Neruda

Entrance to matter as an immaterial foundation in Pablo Neruda

Recibido: 29-02-2024 Aceptado: 18-03-2025 Publicado: 30-10-2025

Juan Ignacio Arias Krause

Universidad Católica Silva Henríquez
jarias@ucsh.cl

 0000-0001-8985-9732

Resumen: Penetrar en la materia, en la obra *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, constituye un tenso movimiento entre el sujeto lírico y un fondo que, en la caída hacia el centro de lo material, se desvela como un abismo desmesurado. La materia no es reducible a lo material, siendo, en cambio, el fundamento vacío que desintegra toda posible estabilidad, tanto del yo como del mundo circundante. La experiencia, hasta cierto punto hermética, de la búsqueda de dicho centro será lo estudiado en este artículo, en el que se mostrarán tanto las estrategias metodológicas utilizadas por el poeta para lograr alcanzarlo, como el encuentro de un fondo que, lejos de establecer un punto de apoyo firme que posibilite la actividad poética, revela la imposibilidad de cualquier estabilidad.

Palabras claves: Neruda- Residencia en la tierra- Materia- Materialidad.

Abstract: Penetrating matter, in Pablo Neruda's *Residencia en la Tierra* (Residence on Earth), represents a tense movement between the lyrical subject and a depth that, in the fall towards the center of the material, reveals itself as an immeasurable abyss. We do not reduce matter to the material—instead, we see it as the empty foundation that disintegrates all possible stability, both of the self and the surrounding world. The experience, to a certain extent secretive, searching for this center will be the subject of this article, which will show both the methodological strategies used by the poet to reach it, as well as the encounter of a background that, far from establishing a solid support point that makes poetic activity possible, revealing the impossibility of any stability.

Keywords: Neruda- Residence on Earth- Matter- Materiality.

Introducción

Lo telúrico en la poesía de Pablo Neruda es un rasgo fundamental en el extenso desarrollo de su obra, por vincularse tanto con el espacio en el que habita (su propia geografía) como con las diversas líneas que comprende su pensamiento. Como lo indica el título de *Residencia en la tierra*, la presencia de la tierra como su lugar de permanencia le es gravitante, pero con ello también lo material que, si bien es inherente al elemento tierra, puede concebirse de un modo más general.

En efecto, tanto por su concepción poética como intelectual y política, se puede comprender el pensamiento de Neruda como estrictamente material, con lo cual se debe desechar cualquier rasgo trascendente de su poesía. En este artículo se analizará el vínculo de tal pensamiento fundamental de Neruda, con aquel otro más específico y que habla del arraigo que se puede leer en su obra, como la presencia de la tierra y, en particular, de aquella imagen de la tierra con la que Neruda ha poblado los distintos lugares del mundo en los que habitó.

Residencia en la tierra es un libro tricontinental, que comenzó a ser escrito en 1925 en América, en el sur de Chile (Temuco, Puerto Saavedra, Ancud), para continuar su recorrido por Asia, por ciertas regiones de la India, para volver luego al continente americano, entre Chile (donde, en 1933, se publicó la primera parte, en la editorial Nascimento) y Argentina, y fue concluido en Europa, donde vería su primera edición final en Madrid, en 1935, por la editorial *Cruz y Raya*¹. Este recorrido marcaría a Neruda fuertemente, cuestión que se ve reflejada en cada una de las temáticas que se encuentran en su obra, las que irán siendo modificadas, revelando una multiplicidad y una variedad de contenidos, que atraviesan el ámbito de lo erótico, la subjetividad, su propia condición de poeta, lo natural, y una diversidad de elementos que se hunden y desintegran su individualidad (cf. Nómez, 2000, p. 100). Además de cada uno de estos fenómenos, sufrirá de las contingencias que determinan su producción poética (pobreza, penurias familiares, amores y amoríos, encuentros con amigos, etc., todos muy bien descritos por Volodia Teitelboim (2004), cuyas experiencias conoció en muchas ocasiones relatadas directamente por Neruda). A estas condiciones, se suma el cambio geográfico, el cual en más de un caso será determinante. Sin embargo, aunque los cambios territoriales sean múltiples, la presencia de un tipo de temple anímico oscuro es estable y transversal en todo el libro.

En cierto modo la explicación se debe a que aquella presencia no tiene su fuente en las contingencias que pueden modificar plenamente los cambios de ánimo que sufre cotidianamente, sino que ahonda en su raíz más profunda y, como se dijo, tiene su fundamento en la concepción de mundo que ha desarrollado Neruda. En efecto, a partir del mismo título que lleva el poemario que revisamos, la presencia de la tierra se convierte en una experiencia fundamental, a la vez que la clave interpretativa del libro, cuestión que hace de su comprensión algo primordial para sumergirse en su lectura.

Por ello, la relación que hemos indicado tiene que ser llevada hasta sus últimas consecuencias: la tierra en Neruda es sinónimo de materia, del elemento material, el cual, lejos de ser reducido a una comprensión ingenua de lo que es la materia (esto es, un conjunto de cualidades que ocupan un lugar en el espacio y son medibles de modo sensible), adquiere caracteres que rebasan la sensibilidad, aunque sin pretensión de trascenderla. Tal concepción finalmente expondrá el pensamiento fundamental de Neruda, guía y rector de este libro y, por el cual, lejos de reducirlo a un tipo de teoría que tiene una vasta tradición (como es el materialismo²) harán de la obra del poeta algo original en su tipo.

¹ Hernán Loyola realiza una pormenorizada localización del lugar en donde Neruda escribió cada uno de los poemas que componen el libro en la introducción de su edición de libro (2009, pp. 13-16).

² Semejante interpretación ayuda para abordar también el problema de lo que se ha llamado la “conversión” de su poesía, pasada la etapa de *Residencia en la tierra* y comenzado el activismo político, marcado por la Guerra Civil Española. Los más importantes estudiosos de Neruda rehúyen de semejante idea de conversión (cf.

Lo telúrico

El “residir” conlleva una serie de dimensiones que se abren ante la presencia de una tierra que contiene caracteres particulares, determinados y descritos por un sujeto igualmente particular, estrechando un vínculo entre ambos puntos tensionados. Poeta y tierra no son independientes, sino que ambos, en vínculo estrecho y a la vez vaporoso, configuran el peculiar modelo residenciario. No es, por tanto, la tierra una sustancia que llena o atraviesa al poeta que en ella reside, sino que esta se encuentra en diálogo abierto y se nutre de él, de modo que residir en la tierra es una actividad de ida y vuelta: que va del poeta a la tierra y, a su vez, de la tierra al poeta.

Tal es lo que se analizará cuando se haga referencia a lo telúrico en esta visión personal, no como una fuerza natural que envuelve y es capaz de remover capa a capa cada una de las regiones naturales en las que se habita, sino que se encuentra en una extraña sincronía con su habitante, el que se identifica con ella. La ida y vuelta, que va del fondo de la materia al fondo de la conciencia poética, va a mostrar niveles abisales de los que el poeta se hará cargo, revelando estrategias propias, formas de acercamiento y de conocimiento hacia lo otro, aquel espacio donde reside.

Según lo dicho, el primer problema que se presentará se encuentra referido a esa forma particular que asume Neruda de hacer frente a esta experiencia peculiar y a la materia que la nutre y, con esto, a cuál sea la forma de captación que tiene de esa materia. Es el propio Neruda el que da una señal para adentrarnos al problema, en el poema *Entrada a la madera* de la pequeña sección llamada *Tres cantos materiales*, presente en la segunda parte del poemario *Residencia en la tierra*.³

De entrada, el primer verso sostiene: “Con mi razón apenas, con mis dedos”. La inserción al mundo de la madera se realiza no tanto con la razón, sino con los dedos, de manera táctil, por lo tanto, como quien pretendiera introducirse en un elemento duro, denso, realizando una penetración lenta, dificultosa, abriéndose paso trabajosamente por entre la madera, para ir sumergiéndose en ella. La diferencia del conocimiento racional (el que es casi excluido en este tipo de experiencia) con esta intromisión táctil, muestra la radical separación que existe entre el hombre que conoce y el objeto conocido, a diferencia de la inmediata apertura que se logra con los sentidos. La razón interpondría una barrera entre ella y lo que conoce, siendo el acercamiento al objeto un posicionamiento violento del sujeto sobre la cosa, pues existe, entre uno y otro, un abismo inconmensurable. Si bien en Neruda (como se verá luego) también acontece una distancia radical entre su yo poético y aquello a lo que se enfrenta, esta distancia acontece con el fin de fortificar la experiencia para poder luego cantarla.

Sin embargo, hay que poner atención en el hecho de que Neruda no excluye por completo el conocimiento racional. Lo que hace es estrechar su actividad, empequeñecerla, pero no descartarla, pues al fin y al cabo se logrará un conocimiento de las cosas: el yo poético mantiene una distancia, pues de sumergirse en la cosa, se perdería en ella, reduciéndose en su elemento. Si bien el poeta toma de los elementos su más importante material de trabajo, no busca la fusión con ellos, sino que va al fondo, pues comprende que ese fondo es, a la vez, el suyo propio: la savia que alimenta la madera es también la suya o, al menos, anímicamente coinciden. Por ello, en la caída que experimenta al sumergirse en la madera, Neruda lleva a cabo una descripción del ambiente vital del fondo de la madera, similar a la realizada a lo largo del libro, y que resulta ser la expresión interior (de la caída

Loyola, 1967; Rodríguez, 1973; Schopf, 2003), para defender la tesis de una continuidad en su poesía. La concepción amplia de la materialidad (no reducible al materialismo, aunque lo contenga), que aducimos acá, sirve para colaborar con la idea de una continuidad.

³ Estos poemas fueron previamente publicados en Ediciones Plutarco de manera autónoma, mediante la iniciativa de García Lorca (Olivares, 2000, pp. 211-214), con un prefacio suscrito por Alberti, García Lorca, Miguel Hernández, entre otros grandes poetas españoles (Arce, 1980, p. 55).

al fondo de la materia) de lo que él vive cotidianamente en el exterior. Posiblemente sea el célebre poema *Walking around* el que describa con exacerbada precisión este sentimiento, una marcada presencia que llega al tormento: “No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas, / vacilante, extendido, tiritando de sueño, / hacia abajo, en las tapias mojadas de la tierra, / absorbiendo y pensando, comiendo cada día.” (2009, p. 220).

La presencia de *raíz*, de *tinieblas*, la del hundirse en *las tapias mojadas de la tierra*, de *subterráneo solo*, es todo cuanto encuentra ahí, en esa caída que realiza en la penetración de la materia. Tal como sostiene en *Entrada a la madera*:

caigo al imperio de los nomeolvides, / a una tenaz atmósfera de luto, / a una olvidada sala decaída, / a un racimo de tréboles amargos.

Caigo en la sombra, en medio / de destruidas cosas, / y miro arañas, y apaciento bosques / de secretas maderas inconclusas, / y ando entre húmedas fibras arrancadas / al vivo ser de substancia y silencio. (2009, p. 257)

La entrada a la madera es una caída hacia su centro, donde encuentra una *atmósfera de luto, el imperio de los nomeolvides, tréboles amargos y destruidas cosas*, para luego comenzar a establecer vínculos con la presencia de una tierra. Tal vez sea la descripción del húmedo y silencioso bosque chileno, que el poeta conoció desde su niñez, desde donde podrá aplicar el método táctil de introducirse en la materia, y con él, a la vez, realizar una vuelta sobre sí mismo, volviendo genéticamente sobre sus recuerdos, ahí, en sus primeros años, donde conoció el milenario bosque del sur de Chile (véase la descripción que hace de él y que utiliza como preámbulo en *Confieso que he vivido* (2008, pp. 11-12)). El poeta podrá experimentar esta vivencia del origen una vez que se haya realizado la caída a través de la tierra, de la madera. Por ello, la descripción de la entrada a la madera tiene ese carácter de caída: comienza y termina con ella: *caigo al imperio de los nomeolvides, Caigo en la sombra, caed en mi alcoba en que la noche cae / y cae sin cesar como agua rota* (2009, pp. 257-261).

Se realiza una caída hacia el oscuro fondo de la vida, donde late en el seno una materia corpórea y concreta que son las cosas en su sentido más elemental, como las que están exaltadas en sus *Tres cantos materiales*: madera, apio y vino. Por ello, la caída bien puede ser vista hacia el centro mismo de la vida que se da en las cosas, en el que el poeta ve latente, como hermanada a ella, la propia muerte. La renombrada y excelente lectura que realiza Amado Alonso (1966) de un “Neruda metafísico” cobra un valor esencial solo si esta metafísica puede ser entendida lejos de toda trascendencia, siendo, por el contrario, materialista y –para recalcar más la ausencia de todo orden extraterreno– atea.

En efecto, hay un descenso, un hundimiento en la materia, una *caída*, hacia el fondo posiblemente inmaterial de la materia, al “centro puro que los ruidos nunca / atravesaron” (Neruda, 2009, p. 262), desde el cual brotan las cualidades de las cosas. Algo así como un centro subyacente. Sin embargo, en Neruda no se registra nada semejante a algo que perviva más allá de la cosa misma. En efecto, el hundimiento es hacia una profundidad, pero la profundidad señala la cosa misma, nada más que “su sabor”, “sus mapas de color inundado”.

Lo que se abre a la percepción del poeta es aquella realidad que es a la vez la suya, sus elementos más básicos comienzan a coincidir con aquello ante lo cual se enfrenta y cuyo enfrentamiento significa la propia contemplación poética que se diluye. Ante tal intuición se rompe la idea de un afuera de la cosa misma, sin embargo, ella contiene un desequilibrio, una dualidad que el poeta debe experimentar interiormente, pero que no logra asimilar, sino más bien le ofrece su propia desintegración: la tragedia del adentro y del afuera, entre el mar y la tierra, entre la inconsciencia y

su conciencia poética y, entre ellos, un abismo. La distancia abismal que se da ante la experiencia de la materia se encuentra destacada en la palabra “ante” de *Entrada en la madera*:

Es que soy yo *ante* tu color de mundo, / *ante* tus pálidas espadas muertas, / *ante* tus corazones reunidos, / *ante* tu silenciosa multitud.

Soy yo *ante* tu ola de olores muriendo, / envueltos en otoño y resistencia: / soy yo emprendiendo un viaje funerario (pp. 258-259)⁴

La presencia de la separación y la distancia revela la actividad contemplativa que asume el poeta en este mundo subterráneo que se encuentra al interior de la materia. El “ante” indica el enfrentamiento que se da en la forma de asumir tales contenidos, y es por ello por lo que la actividad racional en Neruda no está del todo excluida, pues ¿cómo ha de estarlo, si es con ella que procurará dar señas a esa multitud dispersa, a esa *silenciosa multitud*?

Sin embargo, a diferencia de los antiguos sistemas de pensamiento, que buscan encontrar en lo material su principio activo, que diera forma a la dispersión y multitud que se ofrecen a los sentidos, Neruda busca la dispersión como el fondo último de aquella multitud de imágenes. Por esto, el fondo es en sí mismo la imagen de la dispersión, del desorden, de la desintegración. Más cerca se encuentra del escéptico griego, discípulo extremo de Heráclito, Crátilo, quien sostenía no que era imposible bañarse dos veces en el mismo río, sino que incluso no es posible nombrarlo y solo se limitaba a señalarlo, pues el río nombrado no es el mismo que el río real (cf. Aristóteles, 2020, pp. 195-196; 1010a 10-15): tal es la vorágine del cambio y de la impermanencia. Nada se sostiene, nada es estable ahí, en la región donde realiza su *viaje funerario*.

Caída en las sombras

Residir en la tierra se convierte en un viaje que contiene una meta a la vez que un inicio, los cuales tienden a confundirse. El lugar donde se aloja el origen y el centro poético de donde emerge su actividad es también una caída y un viaje que realiza el poeta en búsqueda de ese origen, a un centro que se ha perdido, y que es percibido mediante un elaborado proceso de interiorización, pero que cada vez que desea expresarlo, aparece como imágenes disociadas, encarando al mundo de la representación y de lo cotidiano.

El poeta se enfrenta a dos universos que, si bien pueden parecer paralelos, no son sino el mismo, variando su nivel de profundización, donde a mayor interiorización se va desvelando el ritmo que acontece en su exteriorización. En verdad, la dualidad que se ha planteado hasta este punto no es sino distintos planos de una misma y única realidad, que en la experiencia poética va transmitiendo una común presencia. Y es que en la manifestación exterior confluye el registro que le subyace y que permanece oculto en la vivencia prosaica y ajena a toda particularización en la que el sujeto se realiza. Residir en la tierra es residir en el drama de la escisión que aparece ante esta pérdida de unidad de las cosas con su origen. La escisión presente, por ejemplo, entre el cuerpo propio y el resto del mundo, como lo descrito en el poema *Ritual de mis piernas*:

Siempre, / productos manufacturados, medias, zapatos, / o simplemente aire infinito, / habrá entre mis pies y la tierra / extremando lo aislado y lo solitario de mi ser, / algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra, / algo abiertamente invencible y enemigo. (p. 170)

La tierra, el suelo sobre el que pone los pies, es aquel movedizo caos de lo cotidiano que aparece como una realidad menor, pero que se impone avasalladoramente a la efímera y voluble existencia

⁴ Las cursivas son nuestras.

del poeta, cuestión que, dentro de la biografía de Neruda, durante los años de elaboración de este libro, es manifiesta, atravesada por las múltiples penurias que le tocó vivir (económicas, familiares, geográficas, idiomáticas, sexuales, e, inclusive, opiáceas, como estudia Francisco Leal (2017)). De modo tal que, al decir tierra, se patentiza un punto de esa aparente dualidad profunda, donde se acoge la vida del poeta. En este sentido, el viaje que realiza Neruda acontece para cubrir la distancia que va entre el sí mismo y aquello otro extranjero que se le enfrenta e impone, pero en el que encuentra su centro, y que es, a la vez, el centro de la materia. Un viaje de búsqueda para encontrar lo que nunca debería haber estado separado y cuya presencia agobia su vida individualizada.

Por ello, el acceso al misterio acontece ahí donde fracasa el registro racional, pues es la entrada a lo que carece de forma, y es una pura materia dispersa, no sometida a orden de ningún tipo. Inclusive la misma unidad primigenia que logra vislumbrar en el origen se muestra confusa e informe, tal como lo atestigua el poema *Unidad* de la primera *Residencia*, el cual comienza con el verso que da testimonio de la visión obtenida: “*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo*” (p. 99), para luego dar cuenta en los dos últimos versos de la desunión de esa unidad que subyace en el fondo: “*un extremo imperio de confusas unidades / se reúne rodeándome*.” (p. 100).

La experiencia residenciaria tiene, como se ha destacado, un profundo sentido materialista. Lo dice en la *Entrada a la madera*: el poeta penetra en la *materia misteriosa* de la madera. Como indica Jaime Concha, siguiendo la etimología griega, madera y materia no son sino la misma cosa:

El pensamiento griego llamó “hylé” a lo que nosotros llamamos materia. Pero “hylé” es también, en griego corriente, bosque o madera (bois, wood). Los latinos tradujeron “materia”, que da en castellano el culto materia y el popular madera. Nuestro idioma nos devuelve, pues, por azarosa gracia, el elemento singular perdido en la generalidad del concepto materia. (1963, p. 23).

La entrada a la madera es, por tanto, una entrada a la materia, en busca del fondo disgregante que le antecede y sobre el que el poeta reside. Por ello puede surgir la apariencia de que ese fondo sea algo distinto a la misma materia, un origen inmaterial posiblemente, que la antecede temporalmente.

Algo muy semejante a la concepción que tiene Platón de la *chóra*, expuesta en el *Timeo*, la cual revela que ese fondo disgregado que se encuentra al interior de la materia es de compleja referencia. El mismo Platón lo deja claro en su diálogo. Ahí sostiene al querer hablar sobre este tema que “el discurso parece estar obligado a intentar aclarar con palabras una especie difícil y vaga.” (Platón, 2007, p. 193; 49a). Y luego de semejante advertencia, agrega: “¿Qué características y qué naturaleza debemos suponer que posee? Sobre todas, la siguiente: la de ser un receptáculo de toda la generación, como si fuera su nodriza.” (Platón, 2007, p. 193; 49a).

La *chóra*, tal como lo expone el griego, es de tan difícil y vaga conceptualización, dado que no se encuentra ni en el devenir (en lo creado), ni es modelo de lo que deviene (como las ideas, de las cuales participan las cosas, mediante imitación). Más bien es el fondo donde surge aquello que acaece y es por eso por lo que, junto con denominarla nodriza, también la llama “el receptáculo”, “el vaso” e, inclusive, llega a llamarla como “la madre” (Platón, *Timeo* 50d), aquello “en que” surge todo lo generado. Pero, como apunta Jean Brun (1992), esta concepción de un lugar a donde se encuentra reunido todo lo generado, no debe ser comprendida como una materia prima única, que luego encontrará la individualización mediante la acción de un demiurgo, sino que es ella misma pura distinción.

Para comprender esta *chóra* platónica es necesario despojarse de todo lo que el concepto de extensión puede tener para nosotros de geométrico, según quedó acunado en Descartes. La

extensión a la que se refiere Platón es, finalmente, ese lugar “en que” las cosas están separadas unas de otras. Si observamos que *chóra* y *choris* pertenecen a la misma familia, quizá convendría traducir *chóra* por *dislocación*; este término contiene, a la vez, la idea de localización y escisión o rotura, las que, según Platón, están inscriptas en la construcción del mundo, profundamente separado de su modelo eterno, puesto que es arrojado en el tiempo. (Brun, 1992, pp. 103-104)⁵

Continuando con la doctrina platónica, este lugar de donde emergen las cosas se distingue de las *ideas*, pues estas ya se encuentran determinadas formalmente; en cambio, el fondo que es la *chóra* carece de toda forma, caracterizándose por una escisión que atraviesa a todo el material que ahí se encuentra. Sin embargo, como apunta Brun, cuando se habla de materia, no debe entenderse algo material, como la materia prima de lo que está hecho una cosa, como una escultura de un bloque de mármol, o una mesa de la madera de un árbol. De ello resulta la complejidad de la doctrina platónica, ya que no debe entenderse dentro de la concepción hilemórfica aristotélica, donde cada cosa tiene tanto un principio formal como uno material. Por tanto, si es una materia que no está *in-formada* por ningún hacedor, ¿cómo es que pasa a ser?, ¿cómo es que deviene en algo, y pasa de esa dispersión a una unidad formada e individualizada? Lo que resulta de este pensamiento es que aquello que se encuentra en las profundidades, se agita de la misma manera dispersa que su materia, sometida al azar, en un “movimiento sin meta ni ley ni armonía ni equilibrio.” (Martínez, 2007, p. 75).

Tales características las explicita de manera semejante el propio Neruda, cuando señala lo que ve en su hundimiento en lo material: “Veo moverse tus corrientes secas, / veo crecer manos interrumpidas, / oigo tus vegetales oceánicos / crujir de noche y furia sacudidos, / y siento morir hojas hacia adentro”. (2009, p. 260).

Y tal como señala Felipe Martínez Marzoa al analizar el texto del filósofo griego: “Narrativamente se asume que en eso se producen sin embargo (o quizá precisamente por ello) ciertos agrupamientos y configuraciones.” (2007, p.75) Igualmente acontece en la dimensión residenciaria donde es a partir de este hundimiento y esta penetración en el fondo disgregado de la realidad cuando comienza a coincidir con los objetos, a entenderlos y, con ello, logra ver la íntima configuración de la materia. Y es por ello por lo que el poema culmina con una invitación a realizar la labor poética en conjunto, ya no distanciados el uno del otro. Rota la escisión que se experimentaba en el comienzo, el poeta ha tocado un centro que, por difícil que sea su expresión, ha coincidido con él.

venid a mí, a mi sueño sin medida, / caed en mi alcoba en que la noche cae / y cae sin cesar como agua rota, / y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme, / a vuestros materiales sometidos, / a vuestras muertas palomas neutrales, / y hagamos fuego, y silencio, y sonido, / y ardamos, y callemos, y campanas. (Neruda, 2009, p. 261-261)

La voz poética de la *Entrada a la madera* cambia de un protagonista, centrado en un yo, a un nosotros, en los dos últimos versos. La distinción individual patente en todo el viaje al interior del poema culmina cuando el poeta ha alcanzado el centro y la meta de su búsqueda, ahí donde no hay meta ni final ni comienzo, sino pura indistinción, pura dispersión; cuestión que, a la vez, también el poeta ve afuera, en lo exterior, aquella realidad material sujeta al devenir, a lo perecedero y efímero. El descubrimiento de tal centro es lo que posibilita que el poema que le sigue en la secuencia de los *Tres cantos materiales* comience ya situado, no desde un afuera, sino que desde el interior de la materia: “Del centro puro que los ruidos nunca / atravesaron.” (Neruda, 2009, p. 262).

⁵ En la traducción original con caracteres griegos.

De esta manera, el poema revisado realiza un viaje centrípeto de interiorización hacia el centro de la materia, en el que el poeta ha percibido que en el fondo de lo material solo existe la presencia de un abismo disociado, del cual la materia es su testigo. La voz poética se convierte en profética, pues se ha vuelto expresión de un fondo que subyace a la realidad. El itinerario residenciario ahora, por tanto, realizará un camino inverso, digamos centrífugo, del centro a las cosas. Por ello no es de extrañar que al peculiar y profundo testimonio –si se quiere– metafísico, que es el primer poema de los tres cantos, le siga algo semejante a unas odas, al apio y al vino, pues el poeta comienza a distinguir en cada fracción de la realidad ese reflejo que le subyace, y que cada uno de estos pequeños ejemplos son honrados testigos de su experiencia.

Conclusión

De esta manera se llega al que tal vez sea el producto más significativo del libro: el reconocimiento que de sí mismo hace el poeta como un sujeto fragmentado, pero empeñado sobre su existencia caída, reafirmado en su fondo interior disgregado, rodeado de imágenes vacías y deshabitado de sí mismo. “[A]doro mi propio ser perdido, mi substancia imperfecta” (Neruda, 2009, p. 140), diría Neruda, confirmando su condición. El libro de las *Residencias* es un camino que conduce a este fin, a la conciencia de que la residencia del sujeto poético está desgarrada, porque la tierra misma carece de un fondo estable que la resguarde.

Sin embargo, en su conciencia poética, Neruda no solo presencia desintegración, sino que comprende algo tendiente a una unidad, a una tregua en el constante devenir, y es el otro elemento en que el alma se encuentra dividida: “Con la mitad del alma en el mar y la mitad del alma en la tierra” (2009, p. 253). Si la tierra ha sido reconocida en una tensión desintegradora, el mar se comprende como un elemento integrador. Esto, sin embargo, no por mero juego de oposición, sino por la clave que da el mismo título del poema *Agua sexual*. El agua, frente a la tierra, es lo que permanece, mas no como una sustancia, sino como un tender hacia la regeneración, como impulso conservador. La imagen del agua es suficientemente elocuente en este imaginario, pues es lo que logra penetrar grácilmente la materia densa, y hundirse hasta las mismas raíces que el poeta había alcanzado en su tosca perforación digital al entrar en la madera. La tierra –piénsese en la situación geográfica determinada de Neruda, quien vivió su infancia y adolescencia rodeado de los bosques húmedos del sur de Chile– contiene tanto de tierra como de agua; por ello, al descender el poeta para apreciar el fondo, puede contemplar el doble espectáculo de la desintegración propio a la visión de la tierra y ese “impulso a más” del agua que se encuentra presente en la tierra y actúa como una fuerza constante.

El poeta se ha vuelto, de esta manera, el testigo de una zona inefable, que escapa al cuadro de lo que aparece como mero fenómeno, describiéndose por esto, así mismo, en su *Arte poética*, como profeta⁶. Las cosas –dice Neruda– “me piden lo profético que hay en mí” (2009, p. 135), ya no como cantor de lo objetual, de lo manifiesto en las cosas, sino de lo que las traspasa y las sostiene dentro de su acaecer, de lo que se mueve con una cadencia oculta en “una región sola”. “Y aunque cierre los ojos y me cubra el corazón enteramente, / veo caer un agua sorda, / a goterones sordos.” (2009, p. 254).

⁶ El vínculo entre el don profético con la actividad poética es constante en la primera *Residencia*. Hernán Loyola, citando a Enrico Mario Santí (1982), distingue la visión profética nerudiana de la imagen religiosa, describiéndola como estrictamente secular. En último caso, no sería una substantivación de la cualidad profética, sino un acto (cf. Neruda, 2009, p. 359). Por su parte, Gastón Soublette sí opta por la opción substantivizada, al llamar a Neruda como “profeta de América”, pero al introducir el texto que lleva este título, inmediatamente aclara que, si bien no hace referencia a la imagen bíblica, sí apunta a una concepción trascendente: “El profeta recibe de lo alto y entrega su profecía a los hombres a través de la palabra hablada o escrita. Lo específico en él, obviamente, es que recibe del cielo, es decir, de Dios.” (1979, p. 9). Aunque Soublette piensa en otros textos de Neruda, nuestra lectura se distancia de la suya, para acercarse, en cambio, a la interpretación de Santí.

La visión que se ha abierto, producto de la llegada al fondo de lo material, entrevé un dominio no solo de la materia externa, sino a su vez de su propia dimensión interior. Lo que ve “no implica separación entre el yo que ve y lo visto, sino un movimiento recíproco entre ambos. De modo que este *ver* significa una inmersión en (una zona profunda de) el mundo inmediato y simultáneamente una entrada en sí mismo (en una zona profunda del yo)” (Schopf, 1999, p. 22).

El vínculo sincronizado de ambos espacios conduce al des-extrañamiento del uno con el otro: el sujeto se afirma en la región externa, desentrañada de su ser, encontrando en ella el dominio en el que desarrolla su actividad y ejerce su acción. Por ello, esa tendencia hacia el fondo de lo que le es externo, de la materia, lo llevará a realizar un movimiento semejante, esta vez de introspección, para encontrar en sí mismo esa zona que tendería a ser un momento de reposo del flujo de lo apariencial, y que se manifiesta de manera encubierta a la vista y, por tanto, igual de oculto que el movimiento del agua que tiende hacia un centro ausente.

Referencias bibliográficas

- Alonso, A. (1966). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Arce, H. (1980). *Los libros y los viajes. Recuerdos de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Aristóteles. *Metafísica*. Trad. Valentín García Yedra, RBA, 2020.
- Brun, J. (1992). *Platón y la Academia*. Barcelona: Paidós.
- Concha, J. (1963) Interpretación de Residencia en la Tierra de Pablo Neruda. *Mapocho*, Santiago, 2, pp. 5-39. Recuperado de: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/index2.html>
- Leal, F. (2017). Pablo Neruda y el opio (del pueblo): la ‘metafísica cubierta de amapolas’ de “Residencia en la tierra. *Anales de literatura chilena*, nº 28, pp. 49-62. Recuperado de <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.28.02>
- Loyola, H. (1967). *Ser y morir en Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Editorial Santiago.
- Loyola, H. (2009). *Introducción*. En Neruda, P., *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Marzoa, F. (2007). *Muestras de Platón*. Madrid: Abada.
- Neruda, P. (2009). *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra.
- Neruda, P. (2008). *Confieso que he vivido*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Nómez, N. (2000). *Antología Crítica de la Poesía Chilena. Tomo II*. Santiago de Chile: LOM.
- Olivares, E. (2000). *Pablo Neruda: Los Caminos de Oriente (1927-1934). Tras las huellas del poeta itinerante (1927- 1933)*. Santiago de Chile: LOM.
- Platón. *Timeo. Diálogos VI*. Trad. Francisco Lisi. Barcelona: RBA, 2007.
- Rodríguez Monegal, E. (1973), Pablo Neruda: el sistema del poeta. *Revista Iberoamericana* vol. XXXIX, nº 82-83. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/26194>
- Santi, E. M. (1982). *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Schopf, F. (2003). El problema de la conversión poética en la obra de Pablo Neruda. *Atenea* 488, pp. 47-78. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622003048800004>
- Schopf, F. (1999). *Prólogo*. En: Neruda, P. *Residencia en la tierra*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Soublette, G. (1979). *Pablo Neruda profeta de América*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
- Teitelboim, V. (2004). *Neruda*. Santiago de Chile: Sudamericana.