La Objetivación del Fenómeno en la Génesis de la Noción de Materia en *Residencia en la Tierra*

*Actualmente, no siento nada que pueda escribir,
todas las cosas me parecen, no faltas de sentido
sino muy abundantes de él: siente que todas las
cosas han hallado su expresión por sí solas y que
no formo parte de ellas ni tengo poder para pe-
netrarlas. (NERUDA)*

Esta confidencia, extraída de una carta a Héctor Eandi, es reveladora. Lo que causa la angustia del poeta no es el "poco de realidad" de un universo sometido a la desintegración temporal, sino un "exceso de realidad", una radical objetividad del mundo material, revelada precisamente por la experiencia temporal.

Trataremos de describir esta peculiar génesis de la noción de materia con la ayuda de algunos poemas de *Residencia en la tierra*.

En *Residencia en la tierra* Pablo Neruda rompe con una larga tradición poética que desemboca en la crisis surrealista. Según esta tradición, frente a la fragmentación a la cual el tiempo somete a la realidad, el poeta se esforzaba por restaurar la Unidad ausente mediante la alquimia del verbo. "La verdadera vida está más allá", es el lenguaje que usaba el poeta ante una existencia minada por el tiempo. No es éste el lenguaje de Neruda. Para él la palabra "Unidad" tiene un sentido totalmente distinto y diferentes implicaciones, como lo demuestra en *Residencia en la tierra* el poema titulado "Unidad".

La unidad que Neruda percibe en el mundo real está exenta de toda trascendencia, y surge de la simple comprobación: todas las cosas son una frente al tiempo. El mineral, la piel, el marfil, el cereal, el cuero, la lana.

son igualmente víctimas de su fuerza destructiva. Pero el interés principal del poema no está allí, sino en la objetivación de esa fuerza abstracta, en su materialización en un "algo" exterior y autónomo:

Hay algo denso, unido, sentado en el fondo, repitiendo
su número, su señal idéntica.

La superabundancia de sentido que el poeta encuentra en lo real en su carta a Héctor Eandi, no es, por ello, otra que la que le confiere el tiempo. Y esta "expresión por sí solas" que las cosas adquieren fuera de toda intervención de la subjetividad, es sentida por el poeta en "Unidad" como algo compacto y hostil:

Las cosas de cuero, de madera, de lana envejecidas,
destruidas, *uniformes se unen en torno a mí como*
paredes. Un extremo imperio de confusas unidades
se reúne, rodeándome.

La unidad de lo real no es concebida como un más allá temporal sino como el tiempo devenido objeto: lo contrario de una búsqueda, una limitación.

En todo *Residencia en la tierra* se asiste a ese fenómeno de un tiempo que se confunde con el espacio para solidificarse y crear esa "cáscara de extensión, fija y profunda" a la que se refiere en "Arte poética". El trabajo incesante del tiempo desemboca extrañamente en una visión del tiempo detenido:

Horas de una sola estación ruedan a mis pies, y un
día de formas diurnas y nocturnas está casi siempre
detenido sobre mí ("La noche del soldado").

El aire renuncia entonces a su carácter inmaterial para convertirse en verdadera sustancia, dotada de espesor, de consistencia:

...esa consistencia de la leche, de las semanas muertas
del aire encadenado sobre las ciudades. ("Sabor")

Podrían multiplicarse los ejemplos de estas imágenes del aire material. Más significativas —y más paradójicas— son aquéllas en las cuales la objetivación del fenómeno temporal reviste formas dinámicas. La mejor ilustración es la que nos ofrece el último poema de la *Primera residencia*, "Trabajo frío". De inmediato el poema enfrenta al Individuo y a su negación misma: el tiempo. Por un lado "la esfera parcial y dulce" donde

el hombre procura ubicarse, los límites con los que trata de afirmarse como una existencia separada y, por otra parte, esa fuerza ilimitada, "hercúlea", que basta para describir el sordo gemido de los seres que ella destruye, que basta para revelar la incesante sucesión de días y de noches. A la visión "parcial" —en el doble sentido de la palabra— y subjetiva del individuo, a esta suerte de ceguera voluntaria que justifica la interrogación de las dos estrofas iniciales, el poema opone, en la tercera estrofa, la comprobación del testigo, y nos muestra el poder invisible del tiempo en toda su objetividad:

...la constante victoria
en la carrera de los seres
del tiempo.

Sin embargo, el triunfo del tiempo no se expresará en "Trabajo frío" mediante referencias a lo real desintegrado —como en la "Calle destruida", por ejemplo— sino por una objetivación del fenómeno temporal. Y esto último no se percibirá en absoluto como un movimiento hacia el vacío, sino como un movimiento hacia la plenitud: un acrecentamiento amenazador, una invasión. Se reencuentran allí los "muros" que ya estaban en "Unidad", pero esta vez se trata de algo distinto a una simple sensación de encierro. La palabra "aumento" otorga a este tiempo materializado un dinamismo autónomo. Los dos últimos versos de la cuarta estrofa testimonian, por la elección de las expresiones "estímulos", "circulaciones", "propaganda", que este dinamismo se ha vuelto esencial. Estas notaciones abstractas suscitarán inmediatamente una imagen más apta para traducir la ambigüedad del fenómeno: la de los peces y la vida oceánica, sugerida por la palabra "hocico" y el verbo "hervir". Ciertamente, la amenaza expresada anteriormente por "paredes" y "puertas" no ha desaparecido —"de hocico, armado y definido"— pero lo que domina son imágenes de una pululación que a pesar de ser inquietante es el símbolo de una génesis. La misma ambigüedad caracterizará la imagen final utilizada por el poeta para expresar este crecimiento del tiempo:

Como una planta perpetua, aumenta
su delgado y pálido hilo,
mojado de gotas que caen
sin sonido, en la soledad.

Podría compararse esta imagen a la empleada por Neruda en la última estrofa de otro poema de *Residencia en la tierra*, "Tiranía", pero es más

elocuente la comparación con la imagen final de "Galope muerto". Citemos los últimos versos del poema:

Ese sonido ya tan largo
que cae listando de piedras los caminos
más bien, cuando sólo una hora
crece de improviso, extendiéndose sin tregua.

Adentro del anillo del verano
una vez los grandes zapallos escuchan,
estirando sus plantas conmovedoras,
de eso, de lo que solicitándose mucho,
de lo lleno, oscuros de pesadas gotas.

Si hemos de creer en la confidencia hecha a Amado Alonso, según declaración del poeta estos versos describen "la materia cósmica que se trae a la vida". El fenómeno descrito en "Trabajo frío" es —en principio— el fenómeno opuesto, lo que se ve confirmado por la restricción "sin sonido" (en efecto, se sabe que "lo sonoro" en Neruda está generalmente asociado a la idea de génesis). Pero la imagen de las gotas expresa al mismo tiempo el mismo movimiento hacia el Ser, hacia una plenitud que, en uno y otro caso, está ligada con el Tiempo.

En "Trabajo frío" se puede discernir mejor que en ninguna otra parte la significación que reviste en *Residencia en la tierra* la objetivación del fenómeno temporal. El tiempo no es allí una simple negación, o si se prefiere, en el seno de esta negación —mediante ella— algo se afirma, un Ser objetivo del que el poeta tiene una intuición confusa y angustiada. Nada nos parece más significativo que la presencia en este poema de *Residencia* de todo un vocabulario que el poeta utilizará a partir de *Canto general*, para describir la génesis de la materia o su acrecentamiento: "aumento", "crecimiento", "población", "estímulos", "circulaciones", "propaganda", "volumen", "hervir", "poblarse", "acumular", "aumentar", que van a figurar entre las palabras claves del materialismo poético de Pablo Neruda.

Lo que caracteriza a "Trabajo frío" es que la desintegración temporal se expresa allí por su contrario: por la invasión del Tiempo. Se trataría, por consiguiente, de la *confusión* en la expresión poética de dos intuiciones de sentido opuesto.

En "El fantasma del buque de carga" la yuxtaposición de estas dos intuiciones es ejemplar: destrucción y realización se muestran de un modo complejo, pero separadas dentro del seno del mismo poema.

Se sabe que "El fantasma del buque de carga" fue escrito en el barco que en abril de 1932 llevaba a Neruda de vuelta a Chile. Rodríguez Monagal, en *El viajero inmóvil*, tiene sin embargo razón al destacar la poca importancia que tiene en este poema la circunstancia biográfica. Pero puede uno preguntarse si no se contradice cuando intenta ver una metamorfosis del poeta en el fantasma que, en el poema, hechiza al buque: "Al fin, volviendo en el lentísimo buque a la patria, Neruda podía verse proyectado subconcientemente en ese fantasma que deambula, por bodegas preñadas, que se asoma con su rostro sin ojos sobre ese mar que roe incesante la cáscara del buque". Según el crítico uruguayo, el psicoanálisis justificaría tal hipótesis al revelar "esa asociación subconciente del barco que navega por las aguas del tiempo (aguas vivas que roen la cáscara del buque", como dice el poeta más adelante) con una cisterna materna, con una bodega preñada que también es matriz. Por eso el hombre que viaja en el barco se metamorfosea...". Si fuera preciso buscar los orígenes subconcientes del poema más allá de la circunstancia biográfica, habría que recurrir más bien al "Buque fantasma" de las lecturas infantiles. En realidad, el fantasma que el poema trae a escena no nos parece en absoluto una proyección —ni aún inconciente— del poeta, sino lo contrario: la representación en forma de creación mítica de un fenómeno que lo obsesiona y angustia precisamente por su *objetividad*. No es por casualidad que en su evocación del tiempo fantasmático, Neruda pondrá el acento sobre este "ser" temporal:

Los muebles viajan llenos de su *ser silencioso*
como pequeños barcos dentro del viejo barco
cargados de su *ser* desvanecido y vago.

Puesto que el fantasma es, por definición, el no ser que toma la forma del ser, es que expresa tan perfectamente el tiempo, ese no ser del ser de toda cosa. En el mito del fantasma se encuentra, por consiguiente, otra vez en funcionamiento el proceso de objetivación temporal estudiado en "Unidad" y "Trabajo frío", pero la precedente referencia a los muebles saturados de tiempo y a pequeños barcos en el interior del viejo navío nos invita a continuar el análisis y a considerar en toda su complejidad la situación simbólica. Esta se apoya en tres movimientos que constituyen tres modulaciones de un tema único: el tiempo. El primero de esos movimientos se circunscribe a la primera estrofa. Se trata del penoso traqueteo del buque a través del océano:

Distancia refugiada sobre tubos de espuma,
sal en rituales olas y órdenes definidos

y un olor y rumor de buque viejo,
de podridas maderas y hierros averiados,
y fatigadas máquinas que aúllan y lloran
empujando la proa, pateando los costados,
mascando lamentos, tragando y tragando distancias,
haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas,
moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas.

Los gerundios, por acumulación, transforman esta progresión del buque en un incesante y doloroso esfuerzo, insistencia de la expresión que las notaciones auditivas confirman y acentúan:

haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas

A este movimiento negado sin cesar y sin embargo siempre dramáticamente renovado, a esta imagen de la agonía temporal se opone, a lo largo de todo del poema, la armoniosa indiferencia del tiempo fantasmático:

Se desliza y resbala, desciende, transparente,
aire en el aire frío que corre sobre el buque

Esta lentitud es la del desgaste que da a este silencio y a esta transparencia temporales una presencia casi visible:

Los sonidos lo arrugan, las cosas lo traspasan,
su transparencia hace brillar las sillas sucias.

Este segundo movimiento, cuya silenciosa lentitud se extiende a lo largo de la mayor parte del poema, es interrumpido por dos apariciones de un tercer movimiento que contrasta por su energía y vivacidad: se trata del movimiento de las aguas oceánicas cuyo galope fugitivo viene a romper, en la segunda estrofa, el pesado silencio de la bodega:

Las aguas exteriores de repente
se oyen pasar, corriendo como un caballo opaco,
rápidas, sumergiéndose otra vez en las aguas.

Este movimiento de aguas oceánicas —destaquémoslo de inmediato— será objeto de una larga contemplación en la última parte del poema:

Y frescas y profundas desarrollan su baile
como vidas de fuego, como sangre o perfume,

nuevas y fuertes surgen, unidas y reunidas.
 Sin gastarse las aguas, sin costumbres ni tiempo,
 verdes de cantidad, eficaces y frías,
 tocan el negro estómago del buque y su materia
 lavan, sus costras rotas, sus arrugas de hierro;
 roen las aguas vivas la cáscara del buque,
 traficando sus largas banderas de espuma
 y sus dientes de sal volando en gotas.

La insistencia del poeta es reveladora de la importancia que él atribuye a esta evocación del movimiento oceánico y nos lleva a preguntarnos sobre la función de este último dentro del poema. La presencia del verbo "roer" —"roen las aguas vivas la cáscara del buque"— orienta enseguida hacia el tema central de *Residencia en la tierra*: la acción temporal. Pero a la vez advertimos que no es el carácter destructor de esta acción el que sirve de armadura al conjunto de la evocación. Con los acentos que prefiguran el "Gran océano" de *Canto general* el poeta quiere celebrar la integridad y la energía constantemente renovada de las olas oceánicas. Esta tercera modulación del tema temporal contrasta —ya lo hemos dicho— con el tiempo fantasmático, no solamente por la vivacidad del movimiento sino también por la desaparición —el verbo "roer" puesto a un lado— de toda referencia de tipo negativo: los epítetos "frescas", "profundas", "nuevas", "fuertes", y las comparaciones: "baile", "vidas de fuego", "sangre", "perfume"; oponen resueltamente ese tiempo del agua oceánica a la otra imagen, la del tiempo "inmóvil y visible como una gran desgracia".

Es necesario examinar más de cerca esta oposición que es más que un simple contraste: el fantasma del tiempo hechiza cada objeto. El es —literalmente— el único capitán de a bordo. Su reinado, sin embargo, tiene sus límites: los del barco sobre el cual se ejerce. Más allá se extiende otro reino sobre el que no tiene poder alguno:

Con sus manos ocultas se apoya en las barandas
 y mira el mar amargo que huye detrás del buque
 Solamente las aguas rechazan su influencia,
 su color y su olor de olvidado fantasma.

¿Por qué el reino del tiempo destructor acaba allí donde comienza el océano? Por la simple razón de que el fantasma y el océano son dos componentes de un mismo fenómeno. En otras palabras, la destrucción temporal contradice pero no es separable de esta realización temporal,

de esta plenitud en movimiento que el océano representa. Para acabar de convencerse basta con prestar atención al comportamiento del fantasma. Su "aparición" en el poema está *determinada* por el ruido de las aguas oceánicas:

Las aguas exteriores de repente
se oyen pasar como un caballo opaco,
con un ruido de pies de caballo en el agua,
rápidas, sumergiéndose otra vez en las aguas.
Nada más hay *entonces* que el tiempo en las cabinas

El tiempo fantasmático es, en realidad, una criatura del tiempo oceánico. Es de este último de donde él toma su tremendo poder destructor. Suscitado por las "aguas exteriores" es de ellas de donde vuelve a alimentarse en la cuarta estrofa, con esa larga contemplación cuya importancia se apreciará mejor más adelante. Y después puede descender otra vez al interior del navío —"Lento de aire y atmósfera y desolado espacio"— con el fin de continuar su misión destructora.

Mediante estas complejas relaciones que unen fantasma y océano, Neruda nos propone una determinada versión de ese fenómeno contradictorio que es el fenómeno temporal: el tiempo destructor sometido a una plenitud temporal que simboliza el movimiento oceánico.

Otros dos poemas de *Residencia en la tierra* ofrecen una versión sensiblemente diferente, pero complementaria, de la contradicción temporal. Se trata de "El sur del océano", y de "El reloj caído en el mar".

En "El sur del océano" la identificación tiempo-océano se hace explícita:

...porque todas las aguas van a los ojos fríos
del tiempo que debajo del océano mira...

Sin embargo, si se compara este tiempo oceánico con el evocado en "El fantasma del buque de carga" se comprueba una diferencia esencial. El puro devenir, el eterno recommienzo encarnado en el oleaje marino, es sustituido por un tiempo inmóvil y como muerto:

Ya sus ojos se han muerto de agua muerta y palomas

En estos versos el océano entrega el secreto de su inmovilidad. La muerte de la cual parece herido es producto de una muerte circundante. El es el lugar donde se acumulan las destrucciones temporales. Allí donde, en

"El fantasma del buque de carga", todo era un surgimiento incesante, no hay más que una mirada ausente, "dos agujeros de latitud amarga", donde deambulan —no es necesario asombrarse— los mismos peces ambiguos que en "Trabajo frío":

...Y son dos agujeros de latitud amarga
por donde entran los peces de ensangrentados dientes,
y las ballenas buscando esmeraldas,
y esqueletos de pálidos caballeros deshechos
por lentas medusas, y además
varias asociaciones de arrayán venenoso,
manos aisladas, flechas,
revólveres de escamas
interminablemente corren por sus mejillas
y devoran sus ojos de sal substituida.

Esos peces —esos "revólveres de escamas"— son desde luego signo de voracidad; ¿pero no son también producto de ella? ¿No constituyen ellos mismos una existencia que se nutre en las fuentes de la destrucción? ¿No resumen en el seno de un mismo símbolo un mecanismo contradictorio que va a desdoblarse con la entrada en escena de la luna?

Cuando la luna entrega sus naufragios
sus cajones, sus muertos
cubiertos de amapolas masculinas,
cuando en el saco de la luna
caen los trajes sepultados en el mar,
con sus largos tormentos, sus barbas derribadas,
sus cabezas que el agua y el orgullo pidieron para siempre,
en la extensión se oyen caer rodillas
hacia el fondo del mar traídas por la luna
en su saco de piedras gastado por las lágrimas
y por las mordeduras de pescados siniestros.

Este proceso de *acumulación*, que es otra versión del fenómeno descrito en "El fantasma del buque de carga", se expresa de manera concisa y dramática en el ruido lúgubre de la resaca, parecido a un ruido de rodillas que golpean la arena bajo el peso de un fardo de muertos demasiado gravoso. A la inversa del fantasma, que tomaba del mar su poder destructor, la luna crea el tiempo oceánico, reuniendo allí la multiplicidad fragmentaria de sus reflejos, las sustancias ciegas de la desintegración temporal:

Es verdad, es la luna descendiendo
 con crueles sacudidas de esponja, es sin embargo
 la luna tambaleando entre las madrigueras,
 la luna carcomida por los gritos del agua,
 los vientres de la luna, sus escamas
 de acero despedido: y desde entonces
 al final del océano desciende
 azul y azul, atravesada por azules,
 ciegos azules de materia ciega,
 arrastrando su cargamento corrompido,
 buzos, maderas, dedos,
 pescadora de sangre que en las cimas del mar
 ha sido derramada por grandes desventuras.

Las imágenes segregan y desarrollan en todo sentido la misma contradicción: la plenitud de la esponja tiene como opuesto la voracidad; la luz lunar desmenuzada por las olas es a un tiempo inquietante fragmentación ("los vientres de la luna, sus escamas..."; una vez más los peces) y ese azul compacto ("ciegos azules de materia ciega"). La luna, en fin, es ese náufrago paradójal que llena el océano con el producto de sus naufragios, ese náufrago autor de su propio naufragio.

"El reloj caído en el mar", aunque es poéticamente menos convincente, retoma el mismo tema bajo una forma más coherente. En lugar de fundir, como en el poema precedente, acumulación y destrucción en una misma visión poética, "El reloj caído en el mar" presenta, en efecto, la debilidad, pero también la ventaja para la claridad de nuestra demostración, de yuxtaponerlas para volver a reunir las en el insólito símbolo que titula el poema. Los primeros versos ponen en escena un tiempo que se ha detenido y que, en el espacio, se objetiva:

Hay tanta luz sombría en el espacio
 y tantas dimensiones de súbito amarillas,
 porque no cae el viento
 ni respiran las hojas.

El color amarillo se ha convertido en una notación totalmente abstracta: "dimensiones amarillas". Lo que el poeta ha elegido para materializar la eternización del flujo temporal, no es el otoño, como en "Vuelve el otoño", sino el mar.

Es un día domingo detenido en el mar,
 un día como un buque sumergido,

una gota de tiempo que asaltan las escamas
ferozmente vestidas de humedad transparente.

La imagen de los peces es decididamente inseparable de la del tiempo oceánico. Su función en esta primera parte del poema es anunciar el trabajo destructor del tiempo que evocará la segunda parte. Pero su ronda inquietante no quita nada de su carácter positivo al tiempo acumulado que el pasaje entero opone al tiempo de la desintegración:

Hay meses seriamente acumulados en una vestidura
que queremos oler llorando con los ojos cerrados,
y hay años en un solo ciego signo del agua
depositada y verde,
hay la edad que los dedos ni la luz apresaron,
mucho más estimable que un abanico roto,
mucho más silenciosa que un pie desenterrado,
hay la nupcial edad de los días disueltos
en una triste tumba que los peces recorren.

Sin transición y sin otro vínculo que el que los une en el pensamiento del poeta, a la acumulación temporal sucede la fragmentación:

Los pétalos del tiempo caen inmensamente,
como vagos paraguas parecidos al cielo,
creciendo en torno...

Imagen clásica del deshojamiento a la que toda la estrofa, mediante un largo tanteo, se esforzará por despojar del carácter convencional:

...es apenas
una campana nunca vista,
una rosa inundada, una medusa, un largo
latido quebrantado:
pero no es eso, es algo que toca y gasta apenas,
una confusa huella sin sonido ni pájaros,
un desvanecimiento de perfumes y de razas.

Ya lo hemos destacado: como en la estrofa precedente (pero en proporción inversa), la expresión poética no logra disociar la destrucción de su contrario: "Campana" y "rosa inundada" se obstinan en sugerir una sombra de plenitud en el seno de la desintegración. Sin embargo es ella

la que domina y opone un "desvanecimiento de perfumes y de razas" a la densa acumulación del tiempo oceánico evocado anteriormente. Esta oposición es capital; sólo a través de ella el inesperado símbolo de los últimos versos nos entrega su significación:

El reloj que en el campo se tendió sobre el musgo
y golpeó una cadera con su eléctrica forma,
corre desvencijado y herido bajo el agua temible
que ondula palpitando de corrientes centrales

El símbolo sorprende por su frialdad casi intelectual. Es quizás el único pasaje de *Residencia en la tierra* donde el pensamiento poético se presenta despojado de toda carga afectiva. Pero es el lamento angustiado de "El sur del océano" que continúa haciéndose escuchar detrás de esta imagen abstracta hasta el absurdo, donde el poeta nos da la conclusión de una larga y dolorosa meditación sobre el tiempo.

Hemos tratado de demostrar a través de estos pocos poemas, la manera en que se elabora en *Residencia en la tierra* una noción que será el centro del universo nerudiano algunos años más tarde: la noción de la materia. Es objetivándose cómo el tiempo revela en él una contradicción esencial: simultáneamente, desintegración y realización (aumento, crecimiento), destrucción y permanencia, fragmentación y acumulación.

Es fácil descubrir en esta contradicción, traducida en términos que todavía no son dialécticos, ese doble movimiento hacia la vida y hacia la muerte, en el cual la noción de materia hallará su principal definición. No carece de interés que sea en los poemas oceánicos de *Residencia* donde éste se cristalice más decididamente: el océano, a partir del *Canto general* no cesará ya de bañar la obra de Pablo Neruda. El poeta no cesará ya de interrogarlo incansablemente y de buscar en él las lecciones de una dialéctica materialista. ¿No escribirá, en el lejano *Memorial de Isla Negra*

Necesito del mar porque me enseña:
no sé si aprendo música o conciencia...?

ALAIN SICARD

Université de Poitiers

(Traducción de Lillian S. de Lozano)