

Residencia temporera: erotismo cíclico en Pablo Neruda

José Darío Martínez Milantchi

Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción: Neruda y el erotismo

Alabado alguna vez como el gran poeta de amor del continente por sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), aclamado como digno sucesor de Bécquer (Cepeda Vargas 2005, 332) y repopularizado entre las masas con el éxito cinematográfico de *El postino* (1994), el análisis del componente erótico de la poesía de Pablo Neruda ocupa un espacio minoritario frente a lecturas que priorizan una descodificación de los distintos sistemas simbólicos de sus libros, la interpretación de sus evoluciones políticas o el examen de la relación entre su aventurada biografía y la obra que dejó como legado. A grandes rasgos, la sexualidad se asocia a un periodo inmaduro de la progresión artística de Neruda, concibiendo su desarrollo como una evolución desde el modernismo apegado a los versos alejandrinos de los *Veinte poemas* hasta el surrealismo de verso libre de *Residencia en la tierra* (1933, 1935, 1947) y culminando con su faceta comprometida, por un lado ejemplificada por el épico *Canto general* (1950) y, por otro, exteriorizada en la sencillez léxica de las *Odas elementales* (1954).¹ Desde otra perspectiva, la vida y obra de Neruda se ha dividido tajantemente en dos fases, antes y después de su supuesta “conversión” política. En cualquier caso, la excesiva periodización de la obra de Neruda ha llevado a la estereotipación de sus libros como ejemplos imperturbables de estilos rígidos. Inspirado por la idea de resistir la petrificación de estas obras (Rodríguez Fernández 2004, 90) y firme en el

¹ Su constante reinención también se ha visto como la producción de máscaras para un “yo” poético invariable (Rodríguez Monegal 1973, 41), la expresión de una naturaleza proteica estilo Picasso (de Costa 1979, 1), las distintas encarnaciones de una vocación profética (Santí 1982, 13) o el desarrollo de un materialismo metafísico expresado sobre todo al periodo posterior a 1936 pero con raíces profundas en textos anteriores (Sicard 1981, 11).

propósito de replantear el deseo sexual como posible hilo conductor a lo largo de su obra, este artículo se propone examinar un tema común en Neruda, el erotismo, en una obra donde no suele analizarse, la famosamente hermética *Residencia en la tierra*.

En este artículo, me concentraré exclusivamente en la “Primera residencia”, compuesta de cuatro secciones, publicada como libro independiente en 1933 e identificada con las fechas “1925-1931” en versiones ampliadas posteriormente. Aunque los libros de Neruda suelen mostrar una coherencia total que dificulta la lectura aislada de poemas individuales, he intentado escoger textos ejemplares del desarrollo del erotismo a lo largo de la “Primera residencia”.² A pesar de no poder incluir un repaso exhaustivo, los poemas elegidos representan momentos claves que definen lo erótico en este texto. Este bloque en particular constituye un ciclo expresivo abierto que conjuga la abstracción lírica con el despliegue de un argumento que narra los vaivenes psicosexuales de la voz poética.

He deslindado la “Primera residencia” de la “Segunda” y “Tercera” por varias razones. Primero, como ya se ha mencionado, en 1933 esta sección se publicó como obra independiente. Segundo, porque lo erótico tiene una trayectoria muy particular que tendría que examinarse aisladamente antes de pasar a un análisis comparativo con los textos que le siguen en el “ciclo residenciario”.³ Por ejemplo, Alain Sicard nota que de la “Primera” a la “Segunda residencia” hay una evolución desde la abstracción hacia lo material (1981, 104) a la vez que Hernán Loyola identifica una diferencia importante entre el erotismo “horizontal” de la “Primera”, donde lo sexual rodea el yo poético, frente al “vertical” de la “Segunda”, donde hay una profundización en la oscuridad de este tema a través de la memoria (1987a, 46).

Esta circunscripción también se puede justificar desde lo biográfico. La escritura de la “Primera residencia” se distingue porque corresponde a los últimos años de Neruda en Chile y sus peripecias como cónsul honorario en Birmania y Sri Lanka (Olivares Briones 2000, 9; véase Loyola 1987a para un cronograma detallado).⁴ Por lo tanto, la “Primera residencia” pertenece a un momento particular de la biografía de Neruda, su alejamiento de Albertina Azócar, la musa chilena de los *Veinte poemas*,

² Evidentemente, este es solo el primer paso en un análisis mucho más extenso sobre la expresión de lo erótico a lo largo de la “Primera residencia”.

³ También sería fascinante pensar en la relación entre los distintos erotismos de la “Primera” y la “Segunda residencia”, en el caso del último manifestado en poemas fundamentales como “Materia nupcial” y “Agua sexual”.

⁴ Basándose en las fechas de redacción, Kantor asocia la “Primera residencia” con los puestos más periféricos en Birmania y Sri Lanka y la “Segunda” con contextos más cosmopolitas como Java y Singapur (2014, 68). Sin embargo, *Residencia* no es el único momento donde se reflejan estos viajes; Neruda escribe crónicas de viaje y poemas recopilados en otros libros que explícitamente invocan el contexto de varios países asiáticos.

y su discutido romance con una mujer birmana antes de casarse con su primera esposa María Antonieta Hagenaar Vogelzang, más conocida como Maruca.

A pesar de no soler relacionarse con *Residencia en la tierra*, lo erótico en Neruda tiene una larga trayectoria crítica enfocada en el rol de la mujer en sus versos. La abundancia de menciones ha llevado a lectores a sugerir que existe una “gineolatría” (Millares 1988, 221) o incluso una figura de “dios-mujer” (Rodríguez Fernández 1962, 74) en su obra. No obstante este aparente optimismo, recientemente se ha analizado el empleo de discursos misóginos que enfatizan la cosificación, la pasividad y la instrumentalización de personajes femeninos en su obra (Ibsen 1993, 257; García 2008; Pérez 1980, 19); en paralelo a la reevaluación de la figura pública de Neruda desde el feminismo (véase la controversia sobre la propuesta de rebautizar el aeropuerto de Santiago con su nombre en cuanto al debate general, y las correcciones de Hernán Loyola hacia el “revisionismo” de Mark Eisner (2019b), y sobre todo su reciente libro *Los pecados de Neruda* (2019a), en cuanto a la investigación académica).

Poniendo la polémica a un lado por el momento, desde versos citados *ad nauseam* como “Me gusta cuando callas porque estás como ausente”, la pasividad de la mujer retratada por Neruda es un elemento central y complejo en su construcción de personajes femeninos y no cuesta mucho concebir la posibilidad de examinar sus versos a la luz de la construcción falocéntrica del sujeto femenino teorizada por pensadoras como Simone De Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), Luce Irigaray en *Espéculo de la otra mujer* (1974) o Judith Butler en *Gender Trouble* (1990). Hasta el momento, los reevaluadores de Neruda se han enfocado más que nada en la vida privada de esta figura pública, mientras que muchos otros lectores simplemente han ignorado el rol del erotismo y los personajes femeninos en los propios textos o han preferido una aproximación metafísica que abstrae la presencia de la mujer en símbolo existencial, notable en las perceptivas lecturas de Jaime Concha (1988), por ejemplo.

En cuanto al texto bajo estudio, *Residencia en la tierra* se ha visto como récord de angustia focalizada en el individuo y se ha interpretado utilizando la soledad del poeta enajenado durante su etapa en “oriente” como marco (Kantor 2014, 68).⁵ Justificada por las declaraciones del mismo poeta y sus recolecciones amargas sobre su pobreza y aislamiento durante esta etapa, la crítica de Neruda habitualmente ha

⁵ En sus memorias, Neruda se desmarca de ciertas influencias asiáticas: “He leído en algunos ensayos sobre mi poesía que mi permanencia en Extremo Oriente influye en determinados aspectos de mi obra, especialmente en *Residencia en la tierra*. En verdad, mis únicos versos de aquel tiempo fueron los de *Residencia en la tierra*, pero, sin atreverme a sostenerlo en forma tajante, digo que me parece equivocado eso de la influencia. Todo el esoterismo filosófico de los países orientales, confrontado con la vida real, se revelaba como un subproducto de la inquietud, de la neurosis, de la desorientación y del oportunismo occidentales” (2003, 111). Interesantemente, como bien nota Kantor, no niega la huella, sino que se aleja de ciertas corrientes *hippies* o *New Age* (2014, 70).

visto los diversos países de Asia como un espacio vacío (Sharp 2011, 4). Quizás por la influencia tácita de este marco combinada con interpretaciones clásicas que han definido lo erótico como pequeña esperanza frente a la disgregación del mundo (Alonso 1951, 24) o como alegoría de una comunión con “los estratos creadores del ser” (Concha 1988, 146), el sexo y las relaciones íntimas en *Residencia* no han tenido un rol significativo en las lecturas críticas de este libro. Por ejemplo, Alazraki incluye una sección sobre el amor en su estudio *Poesía y poética de Pablo Neruda* sin mencionar *Residencia en la tierra* más allá de una breve acotación final (1965, 113), mientras que Carlos Cortínez siente la necesidad de afirmar que su enfoque sobre esta temática va a “contrapelo de la dirección dominante de la colección” (1992, 20). Alfredo Lozada basa su análisis del texto en el “monismo agónico” y comenta que el poeta encuentra en la tensión erótica una “resolución espiritual afirmativa” (1971, 10), sin adentrarse en el complejo componente sexual de este libro. De la misma manera, es sorprendente que Alain Sicard no se preocupe por el erotismo de *Residencia* en su discusión de los textos precursores del giro hacia el “materialismo metafísico” de Neruda (1981). Por lo que sería interesante repensar su hipótesis partiendo del erotismo como concepto protomaterialista. La excepción a esta tendencia sería el trabajo de Hernán Loyola cuya introducción a la edición Cátedra de *Residencia* provee muchísimos datos sobre las mujeres que inspiraron algunos poemas y también un agudo análisis del erotismo como tema digno de consideración.

En realidad, el tema del deseo y el sexo ocupa una porción extensa de *Residencia*, normalmente intercalado con reflexiones más abstractas o a través de pequeñas constelaciones de dos o tres poemas que profundizan en una relación erótica. De hecho, los textos que invocan una amada forman casi la mitad de la “Primera residencia” y como sugiere Loyola, fácilmente se podría decir que el libro se construye con base en una tensión fértil entre las abstracciones líricas asociadas a lo profético y el anhelo de contacto humano expresado a través del erotismo (1987a, 29, 44). El beneficio de este enfoque reside en la construcción de un nuevo marco para entender la relación entre el poeta, su identidad y el mundo. Al eludir el componente erótico, se ha magnificado la idea de un poemario vanguardista donde la voz poética enfrenta una realidad a la vez culturalmente ajena en lo personal y de constante desintegración en lo metafísico. La reintroducción del erotismo como clave interpretativa libera al libro de este solipsismo y revaloriza los momentos donde Neruda busca el contacto con otros.

Ahora bien, en lugar de “amor” he decidido recurrir al término “erotismo” porque lo que nota García sobre los *Veinte poemas* también se podría aplicar a *Residencia*: “no existe ‘el amor’, un sentimiento que conjuga dos voluntades libres para elegir; lo

que hay es una exaltación sexual y un erotismo de la nostalgia que, por la distancia contemplativa (evocación) excluye lo femenino, por lo menos en su rol activo” (2008, 116). Consciente de esto, mi acercamiento operará en relación y en diálogo con dos referencias que esclarecerán parte de las dinámicas observadas en el texto, *El erotismo* (1957) de Georges Bataille y *Deceit, Desire and the Novel* (1961) de René Girard. El primero presenta la idea del erotismo como transgresión violenta y temporera (Bataille 1997, 25) y el segundo despliega la teoría del deseo mimético donde entre el que desea y lo deseado media la imitación de un tercer elemento (Girard 1966, 10).⁶ Sin embargo, el erotismo residenciario no se puede contener dentro de estas teorías y también subrayaré momentos cuándo el texto se escapa de estas posibilidades, ampliando o resignificando sus estructuras más programáticas.

En *Residencia en la tierra*, la expresión de este erotismo se verá marcada por una constante circularidad que desdeña convenciones como el matrimonio o la procreación por ser teleologías que no pueden encajar en un mundo que persiste en lo cíclico. Sobre lo circular, Concha ha notado la presencia de las estaciones del año en la estructura del libro (2022, 5) mientras que otros han visto la sucesión y la repetición como característicos del lenguaje de *Residencia* (Géal 2007, 63; Anderson Imbert 1954, 330-331). Yendo un poco más allá, a pesar de la opinión de Loyola, que contrasta los ciclos fecundos de la naturaleza con la repetición infértil del poeta (1987b, 141), el erotismo cíclico de *Residencia en la tierra* fracturará la voz poética, permitiéndole una variedad de roles en sus relaciones sexuales que lejos de destruir el ser a través de la división, lo fortalecen en la variedad. Ahora bien, es importante aclarar que este erotismo no se puede reducir al hedonismo coleccionista del don Juan, aunque definitivamente muestra elementos de testimonio mujeriego machista, sino que se erige en aras de una exploración poética que encuentra en la permanencia solo inmovilidad y sofocación.

Dentro de la “Primera residencia”, se identificarán dos fases del ciclo erótico que se van repitiendo sin encontrar salida. Primero, la época de erotismo nostálgico compuesto por los poemas iniciales que piensan una amada cuya ausencia física y emocional es un lastre para el poeta. Segundo, un periodo bifurcado de aparente superación caracterizado por aventuras eróticas en el presente inmediato y una posterior vuelta a la vida compartida en pareja estable. Sin embargo, esta aparente felicidad conyugal rápidamente se disuelve en otra ruptura que traerá a Neruda y al lector de vuelta a la rapsodia melancólica sobre la mujer ausente.

⁶ Un ejemplo clásico de Girard muestra cómo los distintos deseos de Don Quijote están mediatizados por el modelo de Amadís de Galia. Según su análisis, su imitación del gran caballero del pasado condiciona y define su deseo de Dulcinea.

Erotismo nostálgico: empezando por el final

Antes de comenzar el análisis de los versos como tal, es importante notar el comienzo bifurcado de *Residencia*: el poema inicial “Galope muerto” donde el “yo” lírico se enfrenta al mundo sin la presencia de ninguna otra persona, y el segundo poema, “Alianza (Sonata)”, donde aparece la figura de la amada ausente. La soledad no se ve remediada, pero se duplica la cantidad de personajes y como contrapunto al hombre perdido en el mundo se encuentra el amante abandonado por su pareja. Cortínez sugiere que la acotación “Sonata” opera en oposición a “cantata” para subrayar el aspecto íntimo de la composición, asociándose a la música de cámara por encima de la rimbombante orquesta, e identifica cada estrofa con una parte de la estructura clásica de la sonata (1985, 53). Más allá de estos paralelismos, es evidente que, como si estableciera un tema musical, Neruda instala la dicotomía que define el texto desde el inicio: por un lado, su reflexión abstracta sobre el ser y, por otro, la descripción de los amores y desamores de la voz poética en la que se concentrará este análisis. Loyola identifica parte de esta dicotomía como el contraste entre la búsqueda profética “de mayor empeño” y las “canciones” que pueden considerarse una extensión de los *Veinte poemas* (1987a, 17). La identificación de la doble estructura es sin duda acertada pero quizás el leve menosprecio hacia los textos eróticos ha privilegiado sobremanera los poemas abstractos en lugar de ponerlos en diálogo productivo con lo sexual.

Con tanta atención crítica invertida en diversas interpretaciones de “Galope muerto” (Cortínez 1985, 14-41, para un resumen) y su icónico comienzo “Como cenizas, como mares poblándose, / en la sumergida lentitud, en lo informe” (1987, 89), ha restado poco para “Alianza (Sonata)”, aunque ambos textos están íntimamente emparentados por el mismo comienzo comparativo donde se obvia el referente inicial: “De miradas polvorientas caídas al cielo / o de hojas sin sonido y sepultándose” (1987, 95).⁷ A pesar de esto, “Alianza” podría parecer un convencional lamento de amor perdido, y la amada que se deja atrás podría identificarse como Albertina Rosa Azócar, la mujer que ocupa un gran espacio de la correspondencia nerudiana de esta época y a la que el poeta le rogaría venir a reunirse con él desde su soledad en Colombo (para entender la importancia de esta relación con Albertina, véase las distintas recopilaciones de su correspondencia con Neruda, Fernández Larraín, ed. 1974; *Neruda joven / Cartas y poemas*, 1983). A pesar de esto, Concha percibe en el título de este poema solo “un huidizo matiz erótico proveniente de su alusión nupcial” y

⁷ Todas las citas provienen de la edición Cátedra de 1987, revisado por el especialista Hernán Loyola.

completa una lectura que identifica la amada como “la Noche” (Concha 1988).⁸ La coexistencia de ambas interpretaciones, biográfica y metafísica, aunque válida no es la única. También se puede percibir una tercera vía, el desarrollo independiente de una historia de amor y desamor dentro del texto que no concuerda nítidamente con lo biográfico ni se identifica por completo con lo metafísico. Según de Costa, este texto presenta un audaz componente “antilírico” (1979, 71) que cuestiona los fundamentos de la poesía erótica tradicional. Ahora bien, ¿en qué consiste esa negación del lirismo?

La segunda estrofa de “Alianza” presenta un apóstrofe de la amada ausente: “Tú guardabas la estela de luz, de seres rotos / que el sol abandonado, atardeciendo, arroja a las iglesias” (1987, 95), pero, aunque Ménard nota la capacidad de la amada de detener el tiempo (2007, 5), “los días acechando cruzan en sigilo / pero caen adentro de tu voz de luz”, llama la atención el uso de verbos en pasado. En general, muchos lectores han notado el empleo del gerundio en “Galope muerto” en particular y en *Residencia* más generalmente (Alonso 1951, 8, 108; Ibsen 1993, 258; Foxley y Meléndez citados en Cortínez 1985, 21; de Costa 1979, 64). En “Alianza”, el gerundio ocurre en los versos que describen el ambiente, “hojas sepultándose” o “el sol abandonado, atardeciendo”, pero el uso del pasado relacionado a la amada ausente introduce un elemento narrativo, “Tú guardabas la estela de luz”, “en tu descanso / fundé mi sueño” (1987, 95-96). Mientras se desarrolla el poema, ese recuerdo en pasado se va actualizando en la medida en que el poeta invoca los ecos de la memoria en el ahora: “siento arder tu regazo y transitar tus besos”, “a veces el destino de tus lágrimas asciende” (1987, 96). Esta fractura en el tiempo puede considerarse parte de la negación de lo lírico del poema, la emoción no se percibe en un presente perpetuo o instante lúcido, sino que se separa narrativamente en el tiempo, una escisión que implícitamente le otorga una perspectiva distanciada.⁹

En “Alianza” el tiempo se vuelve concebible, ya no como desorden ni océano como en “Galope” sino descrito como “húmedo, decaído, final”. Como dice Lozada (1971, 149) es una “evocación de un amor muerto donde se perpetúa la deshecha

⁸ Concha desarrolla esta interpretación en oposición a Amado Alonso que dice sobre la “Primera residencia”: “En muchos poemas, el oscuro instinto amoroso es todavía el espinazo que mantiene desde dentro a un mundo que se quiere deshacer” (Alonso 1951, 24). Mi interpretación se aleja tanto de la de Alonso para quien el amor no se convierte en un consuelo para el poeta, como de la de Concha que prefiere una lectura metafísica: “En *Residencia en la tierra* [...] se produce correlativamente, una poderosa profundización del erotismo. La amada, antes mujer natural, cobra ahora una dimensión cósmica, metafísica” (Concha 1988, 148).

⁹ Evidentemente, este componente temporal ha existido dentro de la poesía lírica en varias etapas y su naturaleza como negación de la premisa lírica seguramente es una paradoja que ha enriquecido el género. Como ejemplo paradigmático véase “Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, On Revisiting the Banks of the Wye during a Tour” de las *Lyrical Ballads* (1798) de Wordsworth y Coleridge (2013).

alianza conyugal”, en otras palabras, una simultaneidad inquieta de pasado y presente sin nunca fundirse en una resolución, en términos biográficos el anhelo por la Albertina que conoció en Chile y el dolor de su ausencia en el presente de Rangún. Lejos del amor como refugio o salvación, el apóstrofe a la amada en el segundo poema de la colección es apenas una posibilidad para poder entender el caos que rodea al poeta, un símbolo familiar al que se vuelve como recurso pero que adopta un significado distinto en el cambio de contexto. El tiempo de la amada es pasado y su espacio es la lejanía, ambos factores le causan dolor a la voz poética, pero ese sufrimiento comprensible dota al mundo de cierto sentido, desde la tristeza y el desencanto. Al haber entrado en contacto con algo fuera de sí mismo, las dimensiones del tiempo y el espacio se activan para el poeta de forma inesperada.

En cuanto al espacio, el cuerpo de la amada cobra dimensiones planetarias, “extendido de pronto / hasta las cantidades que definen la tierra” (1987, 96). La lejanía se percibe, pero la relación entre la voz poética y el cuerpo de la amada distorsiona el espacio geográfico. El poeta no se encuentra verdaderamente en ningún lugar, sino que se ve acaparado por el recuerdo del cuerpo de su amante. En lugar de una separación tajante que destruye los recuerdos, la distancia geográfica entre los amantes parece estirar el cuerpo de la mujer, antes de “número tímido”, ahora “de pronto extendido” hasta abarcar toda la tierra, la novia dejada atrás no se queda atrás, sino que persigue al poeta en sus travesías. El cuerpo de la amada se asocia a un mapa, pero como bien acota García siguiendo a Meneses, “La mujer en tanto ‘mapa de belleza’, es objeto de posesión, motivo de exploración, modificación y ‘construcción’” (García 2008, 113). El poeta siente en su relación con la mujer ausente una especie de arraigo pasado, basado en la identificación con un lugar, y un desarraigo fulminante relativo al espacio actual que no se menciona. Seguramente hay muchos casos donde él o la amante perdida se asocia al terruño de antaño, pero lo fascinante del empleo de este lugar común en *Residencia* es que no puede permanecer así, reina una obligación simultánea al movimiento y la repetición donde la identificación con un espacio particular es efímera y el desarraigo perpetuo. Si el amor convencional se presenta como permanente, enraizado, el erotismo de Neruda transgrede esa idea desde el lamento que no aspira al amor eterno, sino que sitúa la relación erótica en proceso de deterioro y renacimiento, un ciclo de vida más parecido a la macroescala natural que la microescala de una vida humana.

Por esto mismo, en “Alianza” se invierte el tradicional argumento lineal del amor, encuentro-enamoramiento-unió-n-muerte. A pesar de ser el segundo texto de la colección, Neruda elige inaugurar lo erótico por el final, la separación. El fracaso y el dolor atribuidos a este momento están claramente plasmados en los últimos versos:

“A veces el destino de tus lágrimas asciende / como la edad hasta mi frente, allí / están golpeando las olas, destruyéndose de muerte: / su movimiento es húmedo, decaído, final” (1987, 96). En cuanto a imagen, hay un trastorno de lo horizontal y lo vertical, las olas no se desplazan a lo largo sino hacia arriba y no solo eso, las lágrimas no ascienden a la cara de la mujer que llora, sino que suben hasta la frente del amado. Evidentemente, la imagen postula un erotismo donde las emociones de la amada existen en función de la voz poética, sus lágrimas no caen sobre sus propias mejillas, sino que vuelven al amado, esa agua es un espejo donde el poeta percibe el paso del tiempo. Por esta razón, la humedad será un tema recurrente (Pérez 1980, 24); como recuerdo o vestigio de lo líquido, la humedad es más ausencia que presencia, es la nostalgia misma, del sudor, de las lágrimas, de la sangre.

El desengaño que caracteriza “Alianza” aparece como comienzo. Aunque nunca se presencie el idilio anterior (a menos que se considere como una especie de secuela a los *Veinte poemas*), el poema se transforma en el éxodo sin haber mostrado el paraíso inicial del génesis. Desde esta perspectiva, la poesía de Neruda sostiene la transgresión temporera del erotismo según Bataille llevándola a nuevos niveles. Si de acuerdo al francés lo erótico solo existe en momentos aislados que rompen el orden hegemónico, *Residencia* alarga la representación del mundo caído en lugar de la convención, estirando la posibilidad de la transgresión momentánea de lo esperado y huyendo siempre de la regla. En este sentido, la introducción erótica de *Residencia* también es sintomática del lado “amargo” del deseo paradójico descrito por Anne Carson en *Eros the Bittersweet*, precisamente el odio que se mezcla con el amor, la ausencia que infecta la presencia (1986, 21, 28). Como resume Gallagher (1973, 47): “‘Alianza’ is a typical poem in that it portrays the rapid alternating between fruition and disappointment that characterizes Neruda’s contact with women.”

Como al final de los *Veinte poemas*, según García, el recuerdo de la amada: “produce un erotismo angustioso y melancólico [...] el poeta parece encontrar felicidad en una especie de desesperación erótica—(mas)turbación poética” (2008, 115). Aquí surge el elemento central de la circularidad del amor y el erotismo en *Residencia*. Al comenzar con el amor ya perdido en lugar del inicio de la relación, Neruda rechaza su desarrollo lineal que culminaría en el matrimonio y el final feliz, para presentar la posibilidad de una próxima etapa, otro comienzo, una repetición donde las relaciones sucederán en una cadena espiral que en lugar de progresar reconstruyen un patrón fijo que siempre dibuja nuevas caras.

Esta circularidad se vuelve incluso más explícita en el otro poema que indudablemente marca esta primera fase del tema erótico en *Residencia en la tierra*, “Juntos nosotros”. En este texto de cuatro estrofas, el enfoque se alterna de manera

fascinante. A pesar del título, nunca vemos a los amantes juntos sino cada uno por separado, la amada en la primera estrofa, la voz poética en la segunda, de vuelta a la amada en las últimas dos. La primera estrofa comienza con un elogio de la mujer adorada, “Qué pura eres de sol o de noche caída”, que pasa a una descripción de los pechos, el pelo y la nariz de la “bienamada” (1987, 124). Sin embargo, la mirada del poema rápidamente se vuelve hacia el espectador mismo por encima de la mujer contemplada: “Ahora, qué armas espléndidas mis manos, / digna su pala de hueso y su lirio de uñas, / y el puesto de mi rostro, y el arriendo de mi alma / están situados en lo justo de la fuerza terrestre” (1987, 124). Funcionando como espejo que le devuelve su propia imagen, el elogio de la amada da paso a la autocontemplación del poeta masculino cuyas facciones muestran armonía con la tierra que habita. Interesantemente, Loyola (1987a, 26-27) identifica en estos versos el comienzo de una nueva relación, el romance turbulento con la birmana Josie Bliss, y no un recuerdo de la amada ausente, Albertina Azócar. Indudablemente, hay un elemento físico, carnal (“tu pecho de pan”) y algunas comparaciones que se parecerán más a cómo describe a su “esposa” birmana (“tu nariz de animal solitaria”), pero la división tajante en estrofas que separan a los amantes sugiere que se puede leer todavía como poema de ausencia. Más allá de esto, algunos poemas situados más adelante en la colección muestran un marcado carácter erótico pero no se han asociado a Josie Bliss, “Seranata” y “Ángela adónica” siendo ejemplos.¹⁰ Por lo tanto, a pesar del momento en que fueron escritos, tal como están organizados en el libro, se podría leer “Alianza” y “Juntos nosotros” como historias del amor perdido mientras, en este caso, el “argumento” del romance nuevo solo empieza con “La noche del soldado” y “El joven monarca”. En todo caso, la multiplicidad de interpretaciones posibles de distintos poemas, y de los poemas leídos como constelación, muestran la profunda polivalencia del ciclo residenciario, el contraste entre las cifras autobiográficas y la organización del poemario como un todo inscriben en el texto más de una obra, y un sinfín de lecturas. En este caso, la referencia a la biografía de Neruda le da un doble matiz a este libro: por un lado, la celebración de un nuevo amor revitalizante (Loyola 1987a, 322), por otro el juego de espejos irónico donde el recuerdo de la amada en el pasado despierta un fuego erótico en el presente.¹¹

¹⁰ Como dice Loyola, fácilmente se podría pensar en la correspondencia entre las iniciales de Albertina Azócar y el título de “Ángela adónica”, pero también existe la posibilidad de que se refiera a una amante distinta en Rangún, en ningún caso se piensa este texto en relación a su “esposa” birmana (1987a, 327).

¹¹ La caracterización de Loyola no necesariamente contradice la hipótesis de este estudio, solo sitúa el comienzo de la segunda fase (el despertar de una nueva relación erótica) más temprano en la colección.

En *Deceit, Desire and the Novel*, Girard postula que las relaciones románticas siempre ocurren en triángulos. La universalidad de esta estructura no es convincente, pero puede iluminar las dinámicas profundas de algunos ejemplos de deseo. Aplicar esta estructura al argumento sexual de *Residencia* no rinde un ejemplo exacto: el mediador no es una tercera persona que configura el clásico “triángulo amoroso”. Neruda convierte ese tercer elemento en una búsqueda de identidad, lo que se trata de imitar a través del deseo será otra versión (pasado o posible) del poeta mismo, en este caso el amante que fue y que ya no es. El deseo de la voz poética se centra en recobrar a su pareja perdida, pero también implica ser de nuevo el hombre que la sedujo, recuperar la identidad del pasado. En lugar del triángulo de Girard, se construye una estructura más circular donde el deseo de la amada retorna al poeta como una mutación o reconceptualización de su propia persona. Es por momentos como este que Pérez comenta que “Lo primero que salta a la vista en la poesía amorosa de Neruda es la perspectiva egocéntrica desde la que ésta está planteada” (1980, 18), postulando que el poeta no busca perderse en el “otro” femenino, sino que lucha por mantenerse solo incluso durante el sexo. Escapándose de la teoría más interpersonal de Bataille, donde el amante busca la continuidad perdida en el otro (1997, 8), Neruda anhela recobrar la unión epistémica a través de una sexualidad que lo trae de vuelta a sí mismo, a su propia identidad.

Este efecto se exhibe plenamente en la tercera estrofa donde, en lugar de cumplir la expectativa de juntar el cuerpo nuevamente bendecido con la amada que lo despertó, la voz poética inicia una autocontemplación onanística. El enlace entre la figura femenina inicial y el poeta fortalecido es tenue, la mujer adquiere la pureza de “noche caída” y la voz poética goza una pura “mirada de nocturna influencia” (1987, 124). Se fragmenta el cuerpo masculino en partes, en este caso elogiadas por su virilidad y fuerza, “mi simétrica estatura de piernas gemelas”, “mi boca de exilio”, “mis brazos de varón, mi pecho tatuado”, “mi lengua amiga” (1987, 124-125). A través del recuerdo como mediador, el narrador no retorna a la amada, sino que mira a través de sus ojos para poseerse a sí mismo. La repetición incesante del “mi” en la segunda estrofa subvierte cualquier esperanza normativa de un poema de amor y convierte el título en comentario irónico sobre el erotismo individualista de Neruda, existe el “tu” y el “mi” posesivos, nunca un “nuestro”. En esta primera fase no es el acto sexual lo que le recuerda al poeta su propia existencia física, sino la evocación del acto desde la soledad que motiva un redescubrimiento de virilidad, deseo sexual y autopercepción como objeto de deseo. Antes de llegar a la repetición de patrones de sexo y abandono se construye una circularidad que opera al interior de lo erótico en Neruda: la atracción

hacia el cuerpo ajeno no es más que una forma de disfrutar el cuerpo propio, el deseo rebota en el espejo del otro para mostrar la imagen del poeta.

Si en “Alianza” se observaba cómo el pasado tenía ecos lejanos y dolorosos en el presente, en “Juntos nosotros” se percibe cómo ese despertar de la conciencia de la voz poética comienza a dejar atrás el recuerdo para volver a una sensualidad más activa y exteriorizada. La voz poética alcanza su deseo al recobrar su pasado de amante y seductor y sobrepasar la etapa del lamento por lo perdido. Como ocurrirá una y otra vez en *Residencia*, las etapas se queman y la permanencia, el amor eterno y domesticado, la fijeza en el espacio, pasa a ser una condición indeseable y la volatilidad, el anhelado fin.

En este sentido existe una frase que caracteriza la actitud del poeta en la colección, “mis ojos de sal ávida, de matrimonio rápido” (1987, 125). El cuasioxímoron de “matrimonio rápido” es también una transgresión, el compromiso legal y social eterno por excelencia se vuelve un destello breve. De hecho, el poeta chileno presiente la definición que hace Bataille del matrimonio como una violación sancionada por la sociedad (1997, 82), buscando explotar este concepto hasta mostrar su contradicción interior: la incompatible aprobación del acto sexual en el caso particular y la prohibición en lo general. Si el teórico francés presenta el erotismo como una amenaza al matrimonio, el poeta intenta redefinir esa convención social desde una perspectiva individual que modifica su carácter. Tomando en cuenta la estructura binaria entre matrimonio y pasión identificada en el clásico *Amor y occidente* de Denis de Rougemont, Neruda cae firmemente en el campo de lo segundo, motivado siempre por un eros anárquico, incontrolable y pasajero (1993, 34-35) pero anhelando utilizar la poesía para extender el erotismo invocando su aparente opuesto, el matrimonio.

Los efectos de esta nueva autoconcepción del poeta alteran enteramente el tono del cierre de la primera sección de la “Primera residencia”. Los poemas olvidan a la amada en el recuerdo y el ahora se actualiza en narraciones en presente. Por ejemplo, en “Ángela adónica”, el yo poético narra un encuentro sexual explícito: “Hoy me he tendido junto a joven pura / como a la orilla de un océano blanco” (1987, 142, mi énfasis). La fusión entre el olvido de la primera amada y un cambio radical en la perspectiva enajenada de poemas anteriores como “Galope muerto” llega a su punto máximo en “Sonata y destrucciones”. El enlace con el título del primer poema analizado en este trabajo claramente enfatiza la conversión en la mentalidad de la voz poética y sugiere que ambos poemas podrían tomarse como el inicio y el fin de una etapa particular, el amor perdido asociado a Albertina Azócar en lo biográfico y el tono de lamento y nostalgia que caracteriza el primer apartado del poemario. “Alianza

(Sonata)” invocaba la relación inicial a través del doble significado de “compromiso” y “anillo matrimonial” mientras el término musical sugería la definición de los “temas” del poemario. Ahora esa “alianza” está destruida y el término musical irónicamente no implica el “desarrollo” del *leitmotif* que sería tradicional, sino su destrucción, borrón y cuenta nueva. El poeta, ya sin mencionar a la amada, olvida la nostalgia masturbatoria y despierta a una sexualidad carnal mirando hacia afuera:

Después de mucho, después de vagas leguas,
 confuso de dominios, incierto de territorios,
 acompañado de pobres esperanzas
 y compañías infieles y desconfiados sueños,
 amo lo tenaz que aún sobrevive en mis ojos
 [...]
 aquel que vela a la orilla de los campamentos,
 el viajero armado de estériles resistencias,
 detenido entre sombras que crecen y alas que tiemblan,
 me siento ser, y mi brazo de piedra me defiende. (1987, 143-144)

El poeta “se siente ser”, un elogio del presente vivido como experiencia física, y el territorio antes indeterminado, “vagas leguas”, “confuso de dominios, incierto de territorios”, se concreta bajo la vigilancia del viajero. El hoy ha dominado enteramente al ayer, el potencial del placer inmediato le gana terreno al masoquismo del recuerdo, y el espacio antes ignorado por completo parece pedirle un conocimiento y una conexión.

De vuelta al presente: eros como descubrimiento, arraigo y abandono

Afín al cambio de tono y temática que caracteriza el erotismo de esta segunda fase, se asoma un quiebre drástico entre la primera sección de *Residencia en la tierra*, escrita enteramente en versos, y los primeros cuatro textos del segundo apartado, redactados en prosa. Como la mezcla de poesía y prosa de *Azul* (1888) de Rubén Darío, Neruda también se sirve de varios géneros para otorgarle dinamismo al texto y evitar la monotonía (Loyola 1987a, 44) y como sugiere René de Costa (1979, 67), la prosa le facilita una capacidad para narrar y contar un argumento de principio a fin.

Comienza con “La noche del soldado” donde el poeta renacido deja el solipsismo de la memoria para narrar el día a día de su trabajo como cónsul honorario en Birmania, puesto que consistía en vender sellos de exportación y otros trámites burocráticos banales. Se habla sobre el paso entre “mercaderes mahometanos, entre gentes que adoran la vaca y la cobra” (1987, 150). Los detalles sociológicos y contextuales están lejos de la falta de especificidad geográfica de la primera parte (Montes 1985, 30; Vilches 2008, 203) donde solamente se menciona el “monzón” como elemento asociable a un contexto particular y según Dey esa lluvia corresponde al aislamiento del poeta en el extranjero (1976, 16). El narrador siente renacer su

“curiosidad profesional”, su “conciencia resplandeciente”, sugerentemente “despojado de mi vestuario de venganza” (1987, 151). Sin embargo, no es un cambio radical hacia una nueva felicidad, el giro hacia una nueva observación de la vida cotidiana también adolece de angustia. En el siguiente texto confiesa que “aquellos días extraviaron mi sentido profético”, cuando “a mi casa entraban los coleccionistas de sellos” (1987, 154). Esta frase evidencia la lucha del poeta por mantener el don profético que enfatiza Loyola (1987a, 29, 44), pero en este caso el “enemigo” no es el erotismo sino la cotidianidad del trabajo. Sin embargo, a medida que su inspiración se desvanece por el contacto con lo comercial, su interacción con sus alrededores aumenta:

pasaba con mi sombrero puntiagudo y un corazón por completo novelesco, con tranco pesado de esplendor, porque a medida que mis poderes se roían, y destruidos en polvo buscaban simetría como los muertos en los cementerios, los lugares conocidos, las extensiones hasta esa hora despreciadas, y los rostros que como plantas lentas brotaban, en mi abandono, variaban a mi alrededor con terror y sigilo. (1987, 154-155)

Los lugares “despreciados”, “conocidos” en el sentido de que parecían no tener nada nuevo que ofrecer, cobran vida.

En “La noche del soldado”, el “corazón novelesco” de la voz poética explícitamente narra sus encuentros sexuales en prosa y el lector presencia su redescubrimiento del erotismo carnal:

Entonces, de cuando en cuando, visito muchachas de ojos y caderas jóvenes, seres en cuyo peinado brilla una flor amarilla como el relámpago. Ellas llevan anillos en cada dedo del pie, y brazaletes, y ajorcas en los tobillos, y además collares de color, collares que retiro y examino, porque yo quiero sorprenderme ante un cuerpo ininterrumpido y compacto, y no mitigar mi beso. Yo peso con mis brazos cada nueva estatua, y bebo su remedio vivo con sed masculina y en silencio. (1987, 151-152)

Aunque en muchos casos Neruda usa plurales aparentemente genéricos para cifrar referencias a cosas muy específicas (véase las interpretaciones de “Melancolía en las familias” y “Enfermedades en mi casa” de Loyola 1987a, 340, 341), aquí, más allá de las menciones de “muchachas”, “ellas”, también está la descripción “cada nueva estatua” que implica una sucesión de parejas; evidentemente rige la generalización y la conversión de los cuerpos en objetos inertes. Como observa García en *Veinte poemas*, aquí también los versos de Neruda “descuartizan al ser amado” basándose en “una violencia verbal sobre el cuerpo femenino” (2008, 111). Ibsen ve en esta fragmentación, presente en su lectura de “Material nupcial”, un reflejo de cómo la mujer en *Residencia* rompe con los *Veinte poemas*, ahora “un mundo de sangre y putrefacción” (1993, 258), mientras que Duff percibe que la sacralización de la mujer de sus años jóvenes es incompatible con el Neruda de *Residencia* (2011, 55-57).

Al enfocarse en las dinámicas de poder, Vilches observa que “la voz narrativa nos indica que su relación con el ‘otro’ personificado por la mujer oriental le proporciona un intervalo en su decaer e inacción” (2008, 206) pero también identifica una “desidentificación de la mujer oriental” asociada al orientalismo según Said (2008, 203). Las “muchachas” se convierten en “estatuas”, violentamente inmóviles e indefensas y la narración del goce sexual es unilateral dentro de una exotización del cuerpo extranjero, lo femenino es apenas una “conglomeración de sensualidad material” (Vilches 2008, 207). Neruda “examina” los brazaletes y collares como antropólogo antes de desecharlos. Como nota Candía Cáceres más generalmente, “Neruda parece tratar de afirmarse en los cuerpos femeninos a una materialidad que se le escapa de las manos” (2004, 5). A diferencia del cuerpo de la amada ausente, que se “estiraba” hasta cubrir, o tapar todo lo que veía el poeta, los cuerpos de las mujeres locales aquí son compactos, no entorpecen la visión del poeta, son apreciables en su totalidad dentro de la perspectiva privilegiada de la voz poética.

La relación con el espacio respecto a la primera parte se ha modificado, ya no existe la lejanía y la distorsión, todo parece transcurrir en su lugar. Las mujeres birmanas descritas en estas páginas encajan en el espacio de una manera delimitada y establecida. Volviendo al deseo como imitación según Girard, de nuevo no hay un tercer personaje que configure la relación entre la voz poética y las mujeres extranjeras, no existe una figura de un hombre birmano específico que quiera imitar. Más bien entre el poeta y las mujeres media una curiosidad cultural, ansias de conocer el país que se reflejan en el examen de los brazaletes y la conversión de las mujeres en estatuas, objetos de museo sin ánima. A través del deseo, el poeta quiere sentir un arraigo de nuevo, busca modificar su existencia itinerante con una nueva permanencia. Aquí, la mediatización del deseo sexual de Neruda le permite relacionarse más directamente con el espacio, pero tiene consecuencias en cuanto a su experiencia del tiempo:

Ay, de cada noche que sucede, hay algo de brasa abandonada que se gasta sola, y cae envuelta en ruinas, en medio de cosas funerales. [...] es un polvo temporal que se me va uniendo, y el dios de la sustitución vela a veces a mi lado, respirando tenazmente, levantando la espada. (1987, 152-153)

La “brasa abandonada”, el fuego del erotismo candente del párrafo anterior, no tiene duración en el tiempo y no solo se “gasta” sino que se convierte en “ruinas, en medio de cosas funerales”. Pérez resume esta versión del erotismo nerudiano de la siguiente manera: “El sexo ilumina con rápido destello el túnel de soledad por el que se acerca el poeta, pero esta fugaz luz, falta de reciprocidad, se consume en sí misma, dejando luego la vacuidad de la pérdida” (1980, 21). El sexo sí existe como goce pleno del cuerpo ajeno en esta segunda parte, pero rápidamente se superpone un vacío donde

asume la soledad. Si la relación con la mujer puede significar posible arraigo o conexión con el entorno, aquí se percibe como un potencial imposible, el viajero, el “soldado”, pasa de su puesto y queda el resquicio de un “polvo temporal”. El “dios de la substitución” es la deidad que va suplantando las parejas del poeta a lo largo del tiempo, pero la mera repetición no tendrá las posibilidades del patrón cíclico construido a grande escala.

En este momento se devela que, al igual que el erotismo en Bataille (1997, 8) en Neruda el sexo no se distingue por sus capacidades reproductivas, no existen niños ni herederos que surjan de estas relaciones en esta parte del texto y ya eliminada esta posibilidad, se refuerza la circularidad del acto que se repite sin tener consecuencias, meta o salida. De hecho, el fallo o la dificultad de la reproducción se expresa de manera desgarradora en “Enfermedades en mi casa” de la “Segunda residencia”, asociado por Loyola al nacimiento de la única hija del poeta, Malva Marina Trinidad Reyes, con hidrocefalia congénita (1987a, 341).

En lugar de ser el comienzo de una relación, desechado en la primera parte, o el comienzo de una nueva vida, considerado y descartado en esta segunda, el sexo no puede fundar o crear sino simplemente echar a andar un ciclo cuyos términos ya se conocen. El desplazamiento de una fase a otra es lo que le otorga dinamismo y capacidad creativa al poemario, la habilidad de asumir máscaras. Arturo Pérez observa que, en la primera fase de Neruda, “Al final de cada libro el poeta aparece siempre en actitud de partir” y esta soledad “crea el elemento dinámico” donde “la relación sexual es usada como principal defensa ante la invasión amorosa” (1980, 17 y 25). Esa partida no solo ocurrirá al final del texto sino a lo largo de su desarrollo, el abandono constante que mantiene vivo el ciclo y desdeña la permanencia. Como avisa Silva Castro leyendo a Neruda al inicio de su carrera: “el poeta no ha buscado el amor para obtener de él una pálida satisfacción, un bienestar epidérmico y liviano. Al contrario; ha ido a su encuentro con el alma en tensión, ansioso de sufrir, de ver desgarradas sus ilusiones y de lamentar, en la lejanía, en la ruptura, en el olvido y en la saciedad, la experiencia renovada siempre” (1932, 208). Siguiendo la estructura de este ciclo erótico, después de profundizar sobre su vida por turnos bohemia y monótona en la segunda sección; en la tercera, el poeta se fija en una sola mujer como objeto de deseo. Actuando como puente entre ambas actitudes, “El joven monarca” ejemplifica esta transición al concluir la segunda parte: “Como continuación de lo leído y precedente de la página que sigue debo encaminar mi estrella al territorio amoroso” (1987, 162). El pleonasma implícito de la secuencia, “continuación de lo leído y precedente de la página que sigue”, insiste en la circularidad de todo lo relacionado al erotismo en *Residencia*.

Ahora, los experimentos sensuales se han acabado o han culminado en un compromiso aparentemente más duradero: “Sí, quiero casarme con la más bella de Mandalay, quiero encomendar mi envoltura terrestre a ese ruido de la mujer cocinando, a ese aleteo de falda y pie desnudo que se mueven y mezclan como viento y hojas” (1987, 162). La identificación de la mujer con su lugar de origen refuerza el deseo desplazado por el lugar mismo, el querer fundirse con el cuerpo de la mujer como manera de alcanzar una comunión con el país. De nuevo, el erotismo es una manera de forjar la identidad propia, como sugiere Loyola sobre “El joven monarca”: “el procedimiento sirve ante todo a un propósito de autoafirmación y reaseguración del sujeto mismo [...] los sintagmas atributivos ‘la más bella de Mandalay’ y ‘la hija del rey’ confirman con ropaje de exotismo y fábula al personaje el título” (1987a, 30-31).

La breve descripción también le provee al lector una idea de cómo concibe el poeta la posibilidad de un amor estable, la belleza de la mujer existe en tensión con la domesticidad del ruido de la cocina. Esta mujer ya no es descubrimiento, como las “muchachas” cuyos brazaletes examinaba con curiosidad el poeta-viajero, sino que se convierte en hogar: “Patria limitada por dos largos brazos cálidos, de larga pasión paralela, y un sitio de oros defendidos por sistema y matemática ciencia guerrera” (1987, 162). Lejos de su tierra natal, la relación con la mujer le ha permitido relacionarse con la idea de arraigo. El léxico refleja este sentimiento con su uso de “patria” y después “esposa”: “Y mi esposa a mi orilla, al lado de mi rumor tan venido de lejos, mi esposa birmana, hija del rey” (1987, 163). La fantasía de casarse con la “hija del rey” claramente tiene resonancias imperiales y machistas, el hombre extranjero toma posesión del reino a través de su “conquista” de la mujer nativa y legitima su dominio en la institución monárquica ya existente. No obstante, aunque se puede presentir otro “matrimonio rápido”, el deseo delata un anhelo de asimilación y participación. Neruda juega con la idea de integrarse al territorio que habita sin considerarlo seriamente, su proyecto de casamiento es otra fantasía erótica tan inmaterial como los recuerdos de la amada ausente. Aunque no se conoce casi nada sobre la biografía de Josie Bliss más allá de la reconstrucción de su nombre propuesta por Loyola (2019a), la mujer no es hija de ningún rey y el casamiento no convertirá a Neruda en príncipe. Como el argumento clásico de *El banquete* de Platón, el deseo busca lo que no tiene (1897, 52), en este caso, anhela, quizás no el contexto particular de Birmania, pero la posibilidad de que la residencia del título sea una experiencia compartida y no solitaria.

Dicho esto, a pesar del enfoque sobre una posible “esposa” en este texto, algo amenaza al poeta en compañía de su amada: “y acercada ya la noche,

desencadenado su molino, escucho a mi tigre y lloro a mi ausente” (1987, 163). En la noche, el tedio del amor regimentado por la rutina se libera, el molino “desencadenado”, y el poeta puede escuchar su animalidad, el “tigre” que se refiere a cierta sexualidad predatoria y lo nómada de su existencia anterior, lamentando su “yo” perdido dentro de la vida doméstica compartida. El duelo por el ser pasado de la voz poética es un reflejo del deseo inicial que se dramatizó en “Alianza”, anticipado en las primicias de esta nueva relación.

En un texto tan breve es impresionante cuán rápido el poeta puede volver a la circularidad. La primera oración presenta el “territorio amoroso”, el poeta adopta un nuevo país, elogia a su esposa y fantasea con participar del mundo birmano como monarca. Una oración más tarde, todo se pone en duda. Kantor acertadamente ve esta serie de poemas como “the story of a passionate dalliance gone sour” (2014, 62), pero la rapidez de esa amargura es lo sorprendente, en un texto que ocupa apenas una página, se quema la etapa de la felicidad conyugal clásica para dar paso a una nueva separación. Como bien nota Ibsen, a pesar de las muchísimas alusiones a la mujer, el amor y el erotismo en *Residencia*, la figura es siempre una ausencia (1993, 259), quizás por un miedo o temor al infinito que representa la feminidad (1993, 260), una laguna que el poeta rellena con su nostalgia o la proyección de su propio ser. Mientras tanto, la huida proporciona “la disponibilidad a la aventura de la vida”, aunque “también es cierto que la recobrada libertad no aminora la tristeza, sino que por el contrario la fija y graba en alma como segunda naturaleza” (Pérez 1980, 20).

Sobre esta relación entre el poeta y su entorno, la crítica ha asociado la estancia de Neruda en Asia con una intensa soledad y aislamiento social (Maurya 2003, 181; Menard 2007, 1; Poderti 2017, 1; Alazraki 1965, 121; de Costa 1979, 5; Sicard 1981, 104), viendo en su experiencia personal y profesional un correlativo del ambiente angustioso y degradado de *Residencia*. Dey percibe una relación superficial con lo indio y las demás culturas de Asia en todas las obras del poeta y acertadamente acota que su poesía no se escribe sobre estas culturas sino desde su confrontación enajenada con ellas (1976, 14), aunque otros han visto en Neruda a un precursor de las nuevas relaciones “sur-sur” (Maurya 2016, 43; Novillo-Corvalán 2017, 199) y Hernán Loyola incluso postula que el pseudónimo “Neruda” encierra una referencia al budismo (2014).¹² Quizás la interpretación más comedida sobre el asunto se le debe a Jaime Concha: “Desde luego, no hay fusión y empatía con las ceremonias contempladas, pero hay eso sí una actitud de asombro” (2022, 5). Lo que está ausente

¹² Las lecturas más políticas de Neruda, en lugar de la soledad, buscan la solidaridad en su tiempo en Asia: “His Eastern sojourn, difficult as it was, personally and professionally, allowed him to understand the suffering and the predicament of colonial peoples everywhere” (Heine 2013, 296).

en estas interpretaciones más generales es precisamente lo erótico, una perspectiva que reconoce el contacto, sí, pero como algo pasajero y más volcado al autodescubrimiento que al aprendizaje.

Lamentablemente, los pocos lectores que toman en cuenta la sexualidad de estos poemas “birmanos” de *Residencia* han visto la supuesta relación erótica del poeta con su “esposa” desde un exotismo superficial; Cepeda Vargas la identifica como “una nativa que sólo estaba capacitada para satisfacerlo sexualmente” (2005, 334-335). Sobre este punto es importante el argumento de Roanne Kantor, que ha analizado las lecturas críticas hechas sobre la amante birmana, conocida generalmente por el nombre “Josie Bliss”, y mostrado cómo algunos académicos se han nutrido de estereotipos racializados para caricaturizar este personaje (2014, 60). Sin embargo, la hipótesis de Kantor de que Josie Bliss nunca existió ha sido rebatido con pruebas documentales y referencias a testimonios de conocidos de Neruda por Loyola, que incluso ha intentado reconstruir su nombre original (2019a, 171-175, 181-182). Más allá de la existencia real de Josie Bliss, es un hecho lamentable que algunos críticos nerudianos han tropezado con clichés culturales europeos que entorpecen la lectura del erotismo en el libro hasta reducirlo a una aventura con una mujer “local” sexualizada y animalizada. En este análisis de *Residencia*, la “esposa birmana” no se examina como el testimonio real de una relación, sino como una exploración del erotismo en el sentido más profundo, la ansiedad del escritor occidental frente a la posibilidad de integrarse a otra cultura, su simultáneo miedo a la violencia y fascinación por el cuerpo ajeno, su fantasía de *go native*, como dice en sus memorias “me adentré tanto en el alma y la vida de esa gente, que me enamoré de una nativa” (2003, 114). No se puede simplificar esta presencia a un símbolo, pero tampoco convertirla en una confesión real, como bien nota Jaime Concha al deslindar las memorias de Neruda de su análisis del periodo “asiático” de *Residencia*: “Fue necesario prescindir del testimonio posterior, la visión retrospectiva que nos da en su autobiografía, pues corresponde a un estadio más evolucionado de conciencia intelectual” (2022, 5).

Volviendo al poemario en sí, después de su vuelta a la vida compartida, el sexo persigue al poeta, pero de una forma trivializada que no tiene que ver con el redescubrimiento de su ser ni con su frustración por lo efímero de sus relaciones. En el primer texto de la tercera sección, “Caballero solo”, el lector se topa con versos que sienten la sexualidad rampante en la sociedad como insulto y amenaza:

Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas,
y las largas viudas que sufren el delirante insomnio,
y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas,
y los roncogatos que cruzan mi jardín en tinieblas,
como un collar de palpitantes ostras sexuales

rodean mi residencia solitaria,
como enemigos establecidos contra mi alma (1987, 169)

Del despliegue cuasimístico del sexo en “La noche del soldado” y el reenamoramiento feroz de “El joven monarca”, se ha minimizado el sexo hasta ser repugnante, enemigo del alma del poeta que siente la omnipresencia libidinal como asedio a su “residencia solitaria”. La cópula practicada por los demás cuestiona la presencia única de la voz poética, recordándole que su acto transgresivo de autodescubrimiento es repetido incesantemente incluso por los animales. La anáfora “y” que encabalga las versiones cotidianas representa la angustia de la voz cuyo asco por lo sexual es una repulsión por el lugar que antes anhelaba y que ahora lo asfixia.

El deseo de proteger su “residencia solitaria”, donde la verdadera patria está en su persona itinerante y proteica, lo devolverá a la soledad a través de la ruptura final con la amada birmana en “El tango del viudo”. La autodesignación “tango” implica un aspecto melodramático que inserta el poema en una tradición de lamento. Ya vamos volviendo al inicio. Mientras tanto, emplear el sustantivo “viudo” es una elección fascinante. Este texto narra cómo la voz poética abandona a su amante birmana, escapándose de la casa compartida en la noche. La mujer se retrata como animalizada, celosa y bruja, pero en ningún momento muere. Al adjudicarse el título de viudo, el poeta busca ciertas prerrogativas, el privilegio de llorar. La pérdida o el privilegio de volverse a casar no sería aceptable si se limitara a la verdad de lo que se cuenta en el texto: el poeta huye en la noche y abandona a su amada dejándole solo una carta. Como el lamento a la amada perdida en “Alianza”, el sustantivo “viudo” también implanta un quiebre entre el presente y el pasado, “viudo” contiene a la vez un estado actual con el reconocimiento de una relación pasada, una dimensión temporal duplicada y abierta que no existe con palabras como “esposo”, “casado” o “soltero” que enfatizan más la continuidad de una relación o estado vigente. Por decirlo de otra manera, la palabra viudo empieza por el final.

El invento de esta figura es fundamental y se refleja en los tiempos verbales en futuro. El uso repetido de “habrás” y un participio reconocen una falta de realidad, el lector está ante la imaginación del poeta sobre la hipotética reacción de la mujer que ha dejado. No está allí para presenciarlo, como no estuvo para ver las lágrimas de la amada en “Alianza”, pero vuelve al erotismo nostálgico para llenar el vacío: “Oh Maligna, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia / y habrás insultado el recuerdo de mi madre” (1987, 178). La voz poética retorna al destierro y el lamento de los primeros poemas: “He llegado otra vez a los dormitorios solitarios, / a almorzar en los restaurantes comida fría, y otra vez / tiro al suelo los pantalones y las camisas / no hay perchas en mi habitación, ni retratos de nadie en las paredes” (1987, 178).

De lo vertical se ha vuelto a la horizontal, no hay percheros para sostener la ropa ni fotografías colgadas en las paredes, el poeta existe al ras del piso. La casa matrimonial caracterizada por el trabajo invisible que le brinda la mujer se transforma de vuelta en la covacha de soltero marcada por el desorden. Loyola percibe esta narración como la “superficie anecdótica” que esconde un “heroísmo” más profundo, “la preservación del propio sentido profético, al precio de un oscuro sacrificio” (1987b, 139), pero quizás esta lectura puede de confiar en el mito que construye el poema en lugar de desmenuzarlo. El heroísmo o la cobardía de la persona que huye no es lo fundamental aquí, más bien lo erótico define una relación particular donde el caos emerge del orden del “matrimonio rápido”, el poeta existe en un estado de entropía creciente donde como complemento a lo profético, que abstrae y universaliza, existe la sexualidad que inventa y reinventa identidades particulares a través del acto erótico y su consiguiente abandono y repetición.

Analizándolo como personaje surge un retrato trillado de un hombre insatisfecho, mujeriego incapaz de monogamia que romantiza cada relación pasada. Analizando a nivel de poemario, se presenta una estructura definida por retazos de felicidad inocente, implicados en el sexo casual, e instantes de goce conyugal, asociados al amor, seguidos por largas reflexiones desde la nostalgia del exilio solitario. Como conjunto se pueden ver estas etapas como un erotismo cíclico que cuestiona el verdadero significado del contacto con el otro. La felicidad o el matrimonio no se sostienen porque obligan a la temporalidad a adquirir una linealidad simple, un presente satisfecho cuya teleología es reproducción y continuidad. La voz poética vuelve una y otra vez a su versión particular de las relaciones en pareja por su capacidad de habitar múltiples tiempos y espacios en los personajes que encarna en cada drama. A falta de herencia, el erotismo y el amor le permiten a Neruda recrearse a sí mismo, instrumentalizando la presencia de mujeres para forjar varias identidades. Como nos dice Ibsen, invocando a la teórica Julia Kristeva:

...la Otredad (la mujer) se presentaba en el texto no como un simple destinatario mudo sino como una imagen fecunda sobre la cual se proyectaba, y, en última instancia, se fundaba el Mismo (el autor, el hombre) (*Desire in Language* 49-51). Así, la mujer como centro místico de identidad desempeña un papel fundamental, al nivel simbólico, como objeto (e instrumento) del hombre. Por eso se ha asociado a la mujer con la inspiración poética. (1993, 262)

En “El tango del viudo” se ve claramente cómo esta interacción con la mujer crea la figura misma del poeta. Por ejemplo, la voz poética siente nostalgia por el cuchillo con el que supuestamente lo amenazó su amante celosa: “Enterrado junto al cocotero hallarás más tarde / el cuchillo que escondí allí por temor de que me mataras / ahora repentinamente quisiera oler su acero de cocina” (1987, 179). La navaja es

símbolo de celos estereotípicamente histéricos, pero también de la finalidad que representa la vida doméstica para el poeta. La muerte no es tanto la amenaza física, por eso no sería tan fácil sentir nostalgia, sino el corte, el quiebre que hubiera sido vivir en la casa compartida, esa parte del narrador que quisiera haber permanecido en la casa. El cuchillo amenaza la inestabilidad del hombre solo porque rompería la rueda que da vuelta a la poesía de *Residencia*. La amenaza no es de muerte sino de detención de la máquina en movimiento perpetuo sexo-amor-desamor-sexo-amor-desamor.

La penúltima estrofa de “El tango del viudo” ejemplifica las dinámicas del erotismo cíclico en *Residencia*: “Así como me aflige pensar en el claro día de tus piernas / [...] / así también veo las muertes que están entre nosotros desde ahora” (1987, 180). El recuerdo de los atributos físicos de la amada causa aflicción y placer al poeta, algo predecible; pero también recuerda el paso del tiempo, “las muertes”, que operan como barrera firme para separarlos. La relación amorosa se convierte en un mecanismo que divide el tiempo y registra las distancias recorridas, las máscaras adoptadas por el poeta son experiencias que le han permitido abandonar la linealidad a través del deseo desplazado.

Coda

Este ciclo o espiral sexual se repite a lo largo de la “Primera residencia” y aunque parezca un registro menor frente a los textos de más alto vuelo, indudablemente condiciona los poemas más abstractos y marca el poemario en su totalidad. La circularidad de sus relaciones ha trazado un mapa que es también el poemario que descifra el lector. Por esta razón, el apodo de la amante birmana de Neruda, “Josie Bliss”, revelado por el escritor en sus memorias, no ocurre en “El joven monarca” ni “El tango del viudo”, solamente aparece más tarde, sin explicación, como el título del poema final del libro, como dice Hernán Loyola, en posición de “extremo relieve” (1987a, 31). La fluctuación erótica nerudiana, que tomará otro rumbo en la “Segunda residencia” con el matrimonio a su primera esposa y el nacimiento de su hija, será un constante ir y venir donde las memorias construidas con diferentes amantes nunca se entierran por completo, sino que centellean como pequeños emblemas poéticos distribuidos secretamente en su obra, guiños autobiográficos que también tejen una versión alternativa de la peripatética vida sexual del poeta en sus versiones textuales. El erotismo literario de Neruda no ha creado hijos ni hijas, pero sí una multiplicidad personal donde el deseo forja una cadena de experiencias multidimensionales que oscilan entre presente y pasado mientras se trasladan a lo largo del espacio geográfico. Si Jaime Concha percibe que “la metafísica nerudiana es pues una geografía” (1988, 8), añadiríamos que el erotismo es también

cartográfico. Emir Rodríguez Monegal escribió que las metamorfosis de Neruda son simples máscaras para un “yo” poético profundo, que el poeta chileno “asume nuevas máscaras para expresar mejor la persona única, huye para quedarse siempre anclado en su mismo centro” (1973, 42). El concepto de una esencia inquebrantable de Neruda no convence del todo, pero, si hay un hilo conductor a lo largo de obras tan diversas, bien podría ser el erotismo maleable que acerca al poeta a distintos “otros” en su afán por descubrirse a sí mismo. En teoría, toda la carrera del chileno podría verse desde esta óptica: el amor por la mujer en los *Veinte poemas*, la exploración sexual en *Residencia*, la ternura casi homoerótica por los oprimidos en el *Canto general*, la sensibilidad hacia los objetos cotidianos de las *Odas elementales*. Como las sucesivas amantes en el texto estudiado, el deseo poético cambia de blanco, pero opera de manera análoga.

En su “Residencia revisitada”, Loyola enfatiza que es “Residencia” y no “residente” porque el sustantivo abstracto “hace depender el autorretrato, en cambio, de la afirmación apasionada de un *afuera*, de un *no-yo*” (1987b, 135). Sin embargo, esa inclinación hacia el exterior, el principio de todo erotismo, siempre vuelva a la voz del poeta, el yo nerudiano no cede terreno. Arturo Pérez parece castigar a Neruda por esta tendencia: “Es la soledad de Neruda que busca su imagen en el agua sexual y no la halla por permanecer siempre contemplando la superficie” (1980, 22). Sin embargo, parecer ser este emblema de Narciso lo que busca el propio Neruda, ver los reflejos varios que le proporciona el erotismo, las distorsiones de las diferentes fuentes que le permiten ser otro en cada instancia.

En *Residencia* la voz poética es el joven romántico que añora su amada, el seductor extranjero en tierras exóticas, el joven monarca casado con la princesa de Mandalay y el falso viudo invocando el recuerdo de la difunta aun viva. Neruda también es el joven poeta de amor, el vanguardista hermético, el cantor de la patria americana y el vate de las cosas simples. La residencia es siempre temporera y los versos son los documentos falsos, siempre con nuevas señas y nombres, que muestran el tránsito del poeta.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. 1965. *Poética y poesía de Pablo Neruda*. Nueva York: Las Américas Publishing Company.
- Alonso, Amado. 1951. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Anderson Imbert, Enrique. 1954. *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 3*. Buenos Aires: Losada.
- Bataille, Georges. 1997. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- de Beauvoir, Simone. 1981. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Butler, Judith. 2002. *Gender Trouble*. Londres: Routledge.
- Candía Cáceres, Alexis. 2004. "Residencia en la tierra: erotismo en las cenizas". *Revista humanidades*.
- Carson, Anne. 1986. *Eros the bittersweet*. Princeton: Princeton University Press.
- Cepeda Vargas, Gloria. 2005. "Pablo Neruda y la mujer". *Convergencia* 12 (37): 331-343.
- Concha, Jaime. 1988. "Interpretación de *Residencia en la tierra*". En *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, coordinado por Cedomil Goic, 146-152. Barcelona: Crítica.
- _____. 2022. *Neruda: de 1904 a 1936*. Raleigh: Editorial A Contracorriente.
- Cortínez, Carlos. 1985. *Pablo Neruda: Poemas I-X de Residencia en la tierra, comentario crítico*. Santiago de Chile: Andres Bello.
- _____. 1992. "La transmutación simbólica de la mujer en dos poemas de Pablo Neruda". *Hispanic Review* 60 (1): 19-32.
- de Costa, René. 1979. *The Poetry of Pablo Neruda*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Dey, Susnigdha. 1976. "Indian Themes in Neruda and Paz." *Indian Literature* 19 (2): 11-24.
- Duff, Guillermo. 2011. "'Explico algunas cosas': la autoexégesis nerudiana en la poesía residenciaria y pre-residenciaria". *Revista chilena de literatura* 79: 47-70.
- Gallagher, David. 1973. *Modern Latin American Literature*. Nueva York: Oxford University Press.
- García, Gustavo. 2008. "¿Modelo para armar? La fragmentación de la mujer en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*". *Cuadernos de literatura* 13 (24): 107-121.
- Géal, Francois. 2007. "La exacerbación del sujeto simbolista en la primera *Residencia*: el ejemplo del autorretrato a-referencial de 'Débil del Alba'". En *Hombre del sur, poeta chileno, americano del mundo. Actas Congreso Internacional Pablo Neruda*, coordinado por Manuel Jofré, 61-74. Santiago de Chile: LOM.
- Girard, René. 1966. *Deceit, Desire and the Novel*. Traducido por Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hart, Stephen. 2004. "Pablo Neruda and 'Verdadismo'." *Hispanic Research Journal* 5 (3): 255-264.

- Heine, Jorge. 2013. "The Poet as Vanguard: Pablo Neruda and the Politics of the Global South." *India Quarterly* 69 (3): 283-298.
- Ibsen, Kristine. 1993. "Entre la espada y la piedra: función exegética de la figura femenina en Neruda". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 46 (4): 257-268.
- Irigaray, Luce. 2007. *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Ediciones Akal.
- Kantor, Roanne. 2014. "Chasing Your (Josie) Bliss: The Troubling Critical Afterlife of Pablo Neruda's Burmese Lover." *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 3 (2): 60-82.
- Loyola, Hernán. 1987a. "Introducción". En *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. Madrid: Cátedra.
- _____. 1987b. "Residencia revisitada". En *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, coordinado por Ángel Flores, 63-92. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2006. *Neruda: la biografía literaria*. Santiago: Planeta Chilena.
- _____. 2014. *El joven Neruda: 1904-1935*. Santiago de Chile: Lumen.
- _____. 2019a. *Los pecados de Neruda*. Santiago: Penguin Random House / Lumen.
- _____. 2019b. "El revisionismo de Eisner". *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 16 (2): 285-290.
- Lozada, Alfredo. 1971. *El monismo agómico de Pablo Neruda*. México: B. Costa-Amic.
- Maurya, Vibha. 2003. "Power of Poetry and Pablo Neruda." *Indian Literature* 47 (5): 180-187.
- _____. 2016. "Cruces revolucionarios: la recepción de la poesía de Pablo Neruda en India". En *Sur South: Poetics and Politics of Thinking Latin America / India*, coordinado por Susanne Klengel y Alexandra Ortiz Wallner, 39-57. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Ménard, Béatrice. 2007. "La angustia del ser-para-la muerte en *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda". En *Actas del XVI Congreso Internacional de Hispanistas, Cervantes Virtual*.
- Millares, Selena. 1988. "El concepto de lo erótico en Darío y Neruda. Estudio de una simbología común". *Anales de literatura hispanoamericana* 17: 219-229.
- Montes, Hugo. 1985. *Machu Picchu en la poesía de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Neruda, Pablo. 1978. *Cartas de amor*. Editado por Sergio Fernández Larraín. Madrid: Cultura Hispánica.
- _____. 1983. *Neruda joven: Cartas y poemas*. Madrid: Banco Exterior de España.
- _____. 1987. *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra.
- _____. 2003. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Random House.

- Novillo-Corvalan, Patricia. 2017. "Pablo Neruda's Transnational Modernist Networks: Colombo-Madrid-London-Buenos Aires (1927-1933)." *Modernist Cultures* 12 (2): 198-225.
- Olivares Briones, Edmundo. 2000. *Pablo Neruda: las buellas de oriente*. Santiago de Chile: LOM.
- Pérez, Arturo. 1980. "La soledad en la poesía neorromántica y surrealista de Pablo Neruda". *Hispanófila* 70: 17-27.
- Platón. 1871. *El banquete*. En *Obras completas, Tomo V*. Edición de Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro.
- Poderti, Alicia. 2017. "Pablo Neruda y Asia: un escritor diplomático". *Argus* 6 (25): 1-15.
- Rodríguez Fernández, Mario. 1962. "Imagen de la mujer y el amor en una poesía de Pablo Neruda". *Anales de la Universidad de Chile* 125: 74-79.
- _____. 2004. "Neruda: El rizoma de *Residencia* y el *Canto*". *Atenea (Concepción)* 489: 89-105.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1973. "Pablo Neruda: el sistema del poeta". *Revista Iberoamericana* 39 (82): 41-71.
- De Rougemont, Denis. 1993. *Amor y Occidente*. Traducción de Ramón Xirau. México: Editorial Leyenda.
- Santí, Enrico Mario. 1982. *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Sharp, Roanne. 2011. "Neruda in Asia, Asia in Neruda: Enduring Traces of South Asia in the Journey through *Residencia en la tierra*." Tesis de maestría presentada en la Universidad de Texas-Austin.
- Sicard, Alain. 1981. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos.
- Silva Castro, Raúl. 1932. *Retratos literarios*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
- Vilches, Patricia. 2008. "'La más bella de Mandalay': construcciones orientalistas de la feminidad en *Residencia en la tierra* de Neruda". En *Moros en la costa: Orientalismo en Latinoamérica*, coordinado por Silvia Nagy-Zekmi, 201-215. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Wordsworth, William, y Samuel Taylor Coleridge. 2013. *Lyrical Ballads*. Londres: Routledge.