

**NERUDA: DE LAS *RESIDENCIAS*
A *ALTURAS DE MACCHU PICCHU***

Grinor Rojo

En este artículo se sientan las bases para una lectura de *Alturas Macchu Picchu* que tiene como punto de partida el vínculo entre este poema (escrito en 1945 y publicado en 1946, aunque la visita de Neruda a la ciudad Inca ocurrió en 1943) y *Residencia en la Tierra I* y II (escrita a partir de 1925 y publicada en 1933-1935). Grinor Rojo sostiene que la búsqueda de sentido, que está en la base de las *Residencias*, continúa en *Alturas de Macchu Picchu*, adoptando la forma de un acto de remembranza en los primeros cinco cantos, para terminar a su vez como un acto de remembranza en los últimos siete cantos. El poema finaliza —señala el autor— cuando el poder de la poesía —esto es, cuando la memoria de las piedras y de la naturaleza andina que las rodea se convierte en imagen poética— le permite al poeta recuperar el testimonio de los Incas muertos y, con la fuerza de ese mensaje, comenzar su lucha por un futuro mejor para las Américas y el mundo.

GRINOR ROJO. Crítico y ensayista chileno. Doctor en Literatura, University of Iowa. Profesor de Literatura, Universidad de Chile. Autor de *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983* (1985), *Diez Tesis sobre la Crítica* (1999), y *Postcolonialidad y Nación* (2003), entre otras publicaciones.

La comprensión que en este trabajo ofrezcamos de *Alturas de Macchu Picchu* dependerá de la decisión previa que hayamos adoptado respecto de su postura enunciativa. ¿Desde dónde, no sólo geográfica sino existencialmente, dice el poeta de *Alturas de Macchu Picchu* sus frases? La mayoría de los críticos está de acuerdo en que el posicionamiento por el que ahora nos estamos preguntando se establece al comienzo del canto sexto: “*Entonces en la escala de la tierra he subido*”¹. Incluso esa determinación puede llevarse un poco más lejos hasta decir que cuando el situarse del poeta frente a las ruinas se configura en el poema a cubierto de cualquier controversia es en el verso ciento treinta y siete de la misma unidad. Esto significaría que hay una distancia efectiva y verificable, en términos de un comienzo y un final, entre el “*iba yo entre las calles y la atmósfera (...)*” del segundo verso (p. 127) y el “*Ésta fue la morada, éste es el sitio*” del verso ciento treinta y siete (p. 132). Se agregará a ello que el distanciamiento lo expresan las marcas temporales que son obvias: el empleo del imperfecto en el primer caso y el del presente deíctico en el segundo. Ese *switch* verbal es, por consiguiente, uno de los primeros blancos sobre el que ponen el ojo los integrantes del partido más numeroso entre quienes se aventuran al comentario de la obra. Por ejemplo (y él no es el único), Hernán Loyola observa que “La estructura de ‘*Alturas de Macchu Picchu*’ (*Canto general*, II) divide el discurso en dos zonas que, en primer lugar, contraponen dos sistemas de autorrepresentación de Pablo: uno es operación de su memoria (zona I: fragmentos i-v), el otro se refiere a su experiencia actual (zona II: fragmentos vi-xii). Pasado del yo en la zona I, con dominio de verbos en pretérito, y presente del yo en la zona II. La dicotomía *pasado/presente* se propone exaltar el momento actual de la trayectoria de Pablo, en cuanto momento de consolidación y de renacimiento del yo, al confrontarlo con su historia precedente que es textualizada como memoria crítica de un extravío”².

Nosotros, y con nosotros algunos otros comentaristas del partido minoritario, no estamos seguros de que ésta sea la manera más fecunda de aproximarse a la estructura del poema. Pensamos que las estrofas decisivas son, en cambio, la tercera y la cuarta del canto I:

*Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre enterrada
hundiendo su espiral más abajo de todas*

¹ Neruda, Pablo: *Canto General* (Cátedra, 1992), p. 127. En las citas que vienen de este libro, daremos sólo el número de página.

² Loyola, Hernán: “XII. ‘*Alturas de Macchu Picchu*’”, 1987, p. 160.

las hojas de color de ronco azufre: 15
más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.

Puse la frente entre las olas profundas, 20
descendí como gota entre la paz sulfúrica,
y, como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana.

Los dos puntos con que se cierra el verso quince marcan la distancia entre un anuncio/hallazgo/promesa y su realización. El fin de la realización, de lo cual los pretéritos “*hundí*”, “*descendí*” y “*regresé*” son pruebas concluyentes, fija, con una metáfora cargada de fuertes connotaciones psicoanalíticas y que ayudan en mucho a la clarificación del sentido de ese/a misterioso/a “*alguien*” que encabeza la tercera estrofa, el fin de un proceso. Por lo tanto, es ahí donde preferimos nosotros identificar el *locus* de la enunciación y la escritura, haciendo que el enunciado se constituya como el desarrollo que se mueve gradualmente hasta llegar a dicho punto. El primer momento del desarrollo en cuestión está, como decíamos, en el anuncio/hallazgo/promesa de los versos doce a quince y el último (o penúltimo más bien) se encuentra en el canto once en su totalidad. Cito sólo los primeros versos:

A través del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano 355
y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!
Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que el mar,
porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas,
y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo 360
con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.
Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,
la trascendente medida, las piedras del panal,
y de la escuadra déjame hoy resbalar
la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y cilicio. 365

El “*déjame hundir la mano*” del verso trescientos cincuenta y cinco, que nos retrotrae a la línea dieciocho del canto primero, es, en ese momento y definitivamente, una petición que el poeta le hace a la ciudad,

acompañada por la petición, también a la misma ciudad, de que ésta le permita “olvidarla” (podría argumentarse que se mantiene de este modo, por lo menos en alguna medida, la metáfora psicoanalítica del canto primero³). Esto es así porque sólo a través de un olvido de la experiencia directa de la ciudad como tal le resulta al poeta posible alcanzar lo que se encuentra más allá de ella: las vidas que una vez florecieron en su seno. Y a uno se le vienen a la memoria de inmediato el Wordsworth que apela al valor poético de la emoción recordada por sobre el de la reacción primaria de los sentidos, en el prefacio a la segunda edición de sus *Lyrical Ballads*, y el Benjamin del ensayo sobre Proust, donde éste afirma que “para el autor reminiscente el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido, sino el tejido de su recuerdo, la labor de Penélope rememorando” y que por lo tanto “el rememorar involuntario, la *mémoire involontaire* de Proust”, se halla “más cerca del olvido de lo que habitualmente llamamos memoria”⁴.

Queda claro entonces que la polaridad entre pasado y presente, situando el presente en los deícticos del canto sexto, “*Ésta fue la morada (...)*”, “*aquí los anchos granos del maíz (...)*”, “*Aquí la hebra dorada salió de la vicuña*”, es engañosa. El tramo de los deícticos es importante sin duda, porque establece el primer contacto cara a cara del poeta con la ciudad y con cuanto la circunda, como más adelante veremos, pero no es, a pesar de las apariencias, el presente de la enunciación y la escritura. Es sólo un tiempo dentro del proceso de desarrollo del enunciado, fundamental, sobre eso no cabe discusión, y que por fundamental se presentiza con una estrategia narrativa conocida, que los lingüistas denominan de “presente histórico”, según la cual el pasado se articula como presente con el propósito, como decía Bello en la *Gramática*, de “darle más viveza” a los recuerdos, pero que luego se verá superado por otros tiempos, por otras etapas, todas ellas conducentes, al modo de una cadena *in crescendo*, hacia la epifanía del canto final.

De aquí arranca al menos una de las lecturas que nosotros podemos hacer de la carga significativa del poema. Ella nos descubre un antagonismo a primera vista sin solución de continuidad entre la circunstancia vital de un hablante que camina (caminó: *puesto que él hoy está en otra parte y es desde esta otra parte que recuerda lo que le ocurrió en aquel tiempo cada vez más remoto*) sin causa ni consecuencia entre lo indiferente e ingrátido, en las líneas que ponen en marcha el flujo poético, y su entronizamiento, casi diríamos su clavadura en lo sólido y lo firme que se desplie-

³ No hay en esto exageración. Neruda mismo caracterizó a Machu Picchu como la “matriz de América”.

⁴ Benjamin, Walter: “Una Imagen de Proust”, 1971, p. 18.

ga a partir de la página en blanco que queda para él promisoriamente disponible a continuación del canto doce. Habiendo llegado hasta ese tope, o quizás inmediatamente antes de llegar a ese tope, Pablo Neruda reexamina su vida anterior (“recall”, “recollection”, son los vocablos que se usan en inglés para estos fines) y se prepara para dar comienzo a la que él anticipa será una existencia distinta.

A todo cuanto en *Alturas de Macchu Picchu* precede a ese momento debe considerárselo, en consecuencia, como de carácter retrospectivo. La figura de los versos dieciséis a veintitrés, *que es la que domina el completo proceso de la emisión del discurso*, es la del poeta que nos participa, desde la emoción de su descubrimiento presente y también desde la anticipación de nuevos y mayores descubrimientos en el futuro, lo que a él le aconteció en un pasado infeliz, cuando ni siquiera el “*fulgor vivo*” del sexo (verso siete) constituía para él una experiencia regeneradora.

Memoria de antecedentes resulta ser, por ende y sobre todo, la primera mitad de *Alturas de Macchu Picchu*. Testimonio por un lado de las carencias que el poeta dejó atrás, como cuando se acuerda del deambular suyo vacío y sin raíces durante aquel tiempo lejano de su vida, y que resume en una serie perenne de “llegadas” y “despedidas” (verso dos), mientras que por otro lo es también de una sucesión de pruebas y preparaciones diversas (y dispersas, habría que decir), a partir del acaecer, menos enigmático de lo que se cree, en el que “*Alguien que me [lo] esperó entre los violines*” le da noticia de “*un mundo como una torre enterrada*” y hacia el cual él hundirá luego “*la mano turbulenta y dulce*”. Dudoso nos parece a nosotros que ese “*alguien*” sea el Darío de la “*Visión*” del *Canto Errante*, como aseguran Larrea y Goic⁵, más dudoso todavía que sea “el hablante mismo, visto en retrospectiva y desdoblado por el tiempo narrativo”, como declara Santí⁶, y sí creemos que hay serios indicios de que se trate de una “*experiencia amorosa*”, como dice Loyola que le contó el propio Neruda en 1972⁷. Incluso la identificación de esta figura con el enterarse nerudiano, por cualquiera haya sido la persona del intermediario, de la “*hazaña científica*” del gringo Hiram Bingham, el que “*descubrió*” en 1911 las ruinas de la fortaleza incaica, u otra interpretación semejante, sería inferior a su valor como metáfora-metonomía de la ciudad en la mujer. Como quiera que sea, lo que a nosotros nos corresponde subrayar es que en ese verso doce se encuentra el puntapié inicial de la andadura del gran poema de Neruda, la primera alusión que en él se hace a la serie de pruebas

⁵ Larrea, Juan: “Machupicchu, Piedra de Toque”, 1967, p. 176 *et sqq*; Goic, Cedomil: “*Alturas de Macchu Picchu*: La Torre y el Abismo”, 1971, p. 155.

⁶ Santí, Enrico Mario: *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*, 1982, p. 127.

⁷ Loyola: “XII. ‘Alturas de Macchu Picchu’”, 1987, p. 161.

y preparaciones que lo conducirán, cada una más que la anterior, hasta “*el jazmín / de la gastada primavera humana*”, esto es, hasta los escombros de Machu Picchu, que es un punto neurálgico tanto de la geografía de la Tierra como de su propia trayectoria de vida y frente a cuya presencia tendrá lugar el evento epifánico del canto final.

De las demás experiencias preparatorias, tal vez la que ha sido objeto de mayores disputas es la de las “muchas muertes” que se suceden en el cotidiano moderno:

*El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable
granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos
miserables, del uno al siete, al ocho, 70
y no una muerte sino muchas muertes llegaba a cada uno:
cada día una muerte pequeña*

Mario Rodríguez conectó hace ya mucho tiempo esas “muchas”, “pequeñas” y (un poco más adelante) “cortas” muertes con las “muertes falsas” del Rainer Maria Rilke de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*⁸. Se refería el profesor penquista a las primeras páginas de ese libro, que es donde Rilke contrapone las muchas y a su juicio azarosas muertes que tienen lugar en el Hôtel-Dieu de París a un tipo de “muerte acabada”, de “muerte propia”. Santí corroboró años después, pero sin citar a Rodríguez, los dichos de éste en su *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*⁹. Neruda habla, en efecto, de “falsas muertes” en el verso noventa y nueve de su poema y, por el contrario, de “la verdadera, la más abrasadora / muerte”, en el ciento sesenta y seis y el ciento sesenta y siete (p. 133). El argumento de Rodríguez, a partir de tales denominaciones, aunque heideggerianamente en esta oportunidad, es que las muertes falsas constituyen un contrapunto de la “existencia inauténtica” en tanto que la “muerte propia” lo es de la “auténtica”¹⁰. Aunque menos rilkeanamente y menos heideggerianamente que Rodríguez, nosotros estamos de acuerdo con él en que las “muchas”, “pequeñas”, “cortas” y “falsas” muertes de los cantos tercero, cuarto y quinto de *Alturas de Macchu Picchu* reproducen invirtiéndolos, como si estuviésemos asistiendo a la manipulación de un negativo fotográfico, los “acontecimientos miserables” (p. 129) que entretejen/entretejieron hasta entonces el paño del transcurrir cotidiano del poeta. En el marco de la falta de grandeza del cotidiano moderno, que como sabemos y,

⁸ Rodríguez, Mario: “El Tema de la Muerte en ‘Alturas de Macchu Picchu’”, *Anales de la Universidad de Chile*, 1971, p. 36.

⁹ *The Poetics...*, p. 131.

¹⁰ Rodríguez, Mario: “El Tema de la Muerte...”, p. 37.

lo que es peor, experimentamos, constituye su marca de fábrica, que Hegel denunció hace más de dos siglos cuando definió a la modernidad como el “mundo de la prosa”, enemiga por lo tanto de la poesía (y del arte en general) y adecuada en cambio para el cultivo de la novela, como la única forma que históricamente estaría en condiciones de hacerse cargo de ella¹¹, del mismo modo en que la vida grande, o sea, del mismo modo en que la plenitud de la vida se escabulle entre el amontonarse indiferente y monótono de miles, de millones de acciones banales, también la muerte grande, la “*poderosa muerte*” (p. 130), nos esconde su rostro encubierta por los desgastes casi imperceptibles de nuestro proseguir decaído. Más aún: en su comentario a los escritos de filosofía de la historia de Walter Benjamin, cuyos buenos oficios nosotros volveremos a solicitar en otros pasajes de este trabajo, Pablo Oyarzún tiene lo siguiente que decir:

La destructividad fundamental de la muerte —y que, desde luego, no es un mero arrasamiento desde el exterior, sino el sordo latido del caer que vibra en todo lo que es— establece la condición que hace posible la significación, siempre que se entienda que esta condición está, en sí misma, temporizada: precisamente en la sazón de la muerte surge, asimismo, a título de póstumo, el sentido. Y precisamente esta sazón, ese tiempo, la diferencia en que consiste ese tiempo, es la instauración de la historia como despliegue —por lo menos virtual— de la significación en el seno del devenir natural, marcado por su destino candente. Pensar la historia en su verdad supone, pues, asumir que la muerte es la nodriza de esa verdad, en cuanto que rubrica el carácter de lo acaecido, de aquello que, en virtud de su débil ser, es ya lo acaecido —no lo que redondamente “es”, sino lo que “fue”, lo *sido*—. Pero, por eso mismo, pensar la verdad histórica exige prendarse de esto sido, mantener abierta, desde el saber de su caducidad, su apertura póstuma a la significación, cuya cifra —como se arguye en esta obra y en los escritos sobre el lenguaje a que aludí más atrás [Oyarzún se refiere a un pasaje del *Origen del Drama Barroco Alemán* y a los ensayos *Sobre el Lenguaje en General y sobre el Lenguaje del Hombre y La Tarea del Traductor*]— es el nombre¹².

Sin embargo, no es que la muerte “grande” no exista, *incluso en el degradado espacio de la ciudad contemporánea*. Así como el poeta de la primera mitad de *Alturas de Macchu Picchu* recibe en el ámbito del cotidiano moderno ocasionales “visitas” de la vida grande, de lo que la vida

¹¹ “Por ello se hace obvia la pregunta de si en general tales producciones merecen llamarse obras de arte”. Hegel, G. W. H.: *Lecciones de Estética*. Vol. II, editorial Península, 1991, p. 162.

¹² Oyarzún Robles, Pablo: “Cuatro Señas sobre Experiencia, Historia y Facticidad. A Manera de Introducción”, s. f., p. 17.

podría o debería ser en el espacio/tiempo en que él reside si éste no fuera el que es, también recibe ocasionales “visitas” de la muerte grande, de aquella que debería estar en condiciones de completar natural, simétrica y *significativamente* (Oyarzún *dixit*) el curso de su existencia, así como también el curso de la existencia del mundo, y constituyendo por lo tanto no un suplemento inoportuno o “absurdo” de la vida, como les gustaba decir a los sartreanos de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, sino su complementación necesaria. Esto quiere decir que el poeta nerudiano de la ciudad moderna es un individuo débil y robusto a la vez. No obstante su instalación histórica extremadamente precaria, como vamos a demostrarlo en seguida, es un individuo que se desplaza por las calles de la polis de nuestro tiempo “*como con una espada entre indefensos*” (“Galope Muerto”, de la primera *Residencia*¹³), porque él es el único que cuenta, como si dijéramos haciendo uso de una (auto)recompensa por su vulnerabilidad ciudadana, con una puerta de acceso a la cara semioculta del ser y del no ser. De esta manera, hablamos de un poeta que sabe y está habilitado para aportar un testimonio acerca del doble fondo al que remiten las huellas, las “trazas”, en el sentido freudiano-derridiano del término, como las presencias de una ausencia¹⁴, ésas que a pesar de todo, más allá de la “cercanía” de la experiencia común (o de otras, como la del conocimiento científico) y al modo de “iluminaciones profanas” (Benjamin otra vez¹⁵), traspasan de vez en cuando la gelatinosa estolidez en torno suyo:

*La poderosa muerte me invitó muchas veces:
era como la sal invisible en las olas,
y lo que su invisible sabor diseminaba
era como mitades de hundimientos y altura
o vastas construcciones de viento y ventisquero. 85*

¹³ Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra*, ediciones Cátedra, 1991, p. 88. En las próximas citas de esta obra, daremos sólo el número de página.

¹⁴ “La ausencia de *otro* aquí-y-ahora, de otro presente trascendental, de *otro* origen del mundo apareciendo como tal, presentándose a sí mismo como ausencia irreductible dentro de la presencia de la traza, no es una fórmula metafísica sustitutiva de un concepto científico de la escritura”, etc. Derrida, Jacques: *Of Grammatology*, 1976, p. 47.

¹⁵ “(...) la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica, de la que el hachís, el opio u otra droga no son más que escuela primaria (...). El lector, el pensativo, el que espera, el que calleja, son tipos de iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio (...), donde la cercanía se pierda de vista, es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética en el que no hay ‘aposento noble’, en una palabra, el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior, la psique, el individuo (o lo que nos dé más rabia) según una justicia dialéctica (esto es, que ni un solo miembro queda sin partir)”. Benjamin, Walter: “El Surrealismo. La Última Instantánea de la Inteligencia Europea”, pp. 46, 59 y 61. Lo destacado es suyo.

Que, según apuntan estos versos, las “visitas” que la “*poderosa muerte*” ha hecho al poeta “*muchas veces*” en su pasado anticipen la “visita” que él mismo hará a Machu Picchu, a la vez que la realidad paisajística, arquitectónica y también histórica de Machu Picchu, es, por supuesto, no sólo interesante sino esencial. Por medio de la reiteración de un mismo dibujo en curva, la nebulosa del movimiento poético-retrospectivo se desplaza a lo largo de estas cinco líneas del poema conjurando y superponiendo zonas heterogéneas de realidad, desde la evocación de los varios encuentros que el poeta ha tenido con la muerte grande en el marco de su existencia de todos los días, como uno igual pero también diferente a/entre los otros seres que se movilizan a su alrededor (y como si eso fuera poco con la sugerencia bastante clara del suicidio: no cabe duda de que la “invitación” que la muerte grande le ha hecho puede leerse con facilidad en esa clave, en la clave de la heroica consecuencia del suicidio), a la comparación de sus apariciones extraprogramáticas y efímeras con la sal invisible de las olas (el adjetivo “*invisible*” se repite dos veces en los versos citados, corroborando de esta manera la categorización de las apariciones de la muerte grande como las de una “traza” freudiana o derridiana), a una suerte de percepción concreta sobre su forma de exteriorizarse (“*eran como mitades de hundimientos y altura*”) y finalmente a la comparación, en rigor ahora al empalme, de/entre esos hundimientos y esa altura con las olas marinas primero y, después, con la profundidad y el levantamiento del paisaje que rodea y de otro modo conduce hacia la ciudadela india derruida, la que recibió un día, *también ella*, la visita “*abrasadora*” de la muerte grande. Bajar y subir es lo que hace el viajero que se desplaza desde el Cuzco a Machu Picchu. Bajar y subir es lo que hizo la ciudad de Machu Picchu históricamente. Bajar y subir es lo que Pablo Neruda ha hecho para llegar hasta ella:

*quise nadar en las más anchas vidas,
 en las más sueltas desembocaduras,
 y cuando poco a poco el hombre fue negándome
 y fue cerrando paso y puerta para que no tocan
 mis manos manantiales su inexistencia herida, 105
 entonces fui por calle y calle y río y río,
 y ciudad y ciudad y cama y cama,
 y atravesó el desierto mi máscara salobre,
 y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,
 sin pan, sin piedra, sin silencio, solo, 110
 rodé muriendo de mi propia muerte.*

Entonces en la escala de la tierra he subido, etc. (verso 125, p. 131).

Ahora bien, en términos de historia cultural a mí no me parece ilegítimo argüir que el personaje cuya diacronía reconstruye la memoria de Neruda en los cinco cantos iniciales de *Alturas de Macchu Picchu*, ése que al cabo de sus varias y decepcionantes preparaciones en la urbe contemporánea, y después de haber pasado la prueba del “desierto” y haber llegado hasta “*las últimas casas humilladas*”, ya “*sin lámpara, sin fuego, / sin pan, sin piedra, sin silencio, solo*”, asciende hasta la urbe antigua, la mira y se dispone a meditar sobre lo que ella significa, es en principio, *aunque nada más que en principio*, un determinado sujeto de la modernidad. Mejor dicho: me parece legítimo argüir, con buenas razones, que éste es el sujeto disidente de la modernidad. Que es el “ser aparte” y el “heterodoxo”, aquel que siempre está diciendo *otra cosa*, “aun cuando dice las mismas cosas que el resto de los hombres de su comunidad”, que caracteriza Octavio Paz en *El Arco y la Lira*¹⁶.

O sea que estamos apuntando ahora hacia un individuo para quien la sociedad y la cultura modernas no disponen de un sitio, y también hacia uno que internaliza y asume esa marginalización de que los modernos le hacen víctima y la convierte en un *boomerang*, en otras palabras, en un discurso lanzado contra lo (y los) que lo excluye/n pero que es un discurso que, con frecuencia sin haber podido cumplir su cometido, retorna sobre la persona de aquel que lo emite. En términos de historia literaria, podemos agregar a ello, como lo ha hecho John Felstiner, que el sujeto del que estamos hablando está cerca de aquel cuyo perfil dibuja quizás mejor que nadie T. S. Eliot en *The Waste Land*. Opina Felstiner que el sujeto nerudiano anterior a *Alturas de Macchu Picchu* o, más precisamente, el de la primera y segunda *Residencias*, comparte más de un rasgo con el eliotesco de 1922. Escribe: “Muchas de las formulaciones poéticas y de las imágenes que Neruda emplea en su poesía, hacia el final de los 20, saben a *The Waste Land* (...) el testigo central de estos poemas, el vidente, es el poeta mismo cogido por un flujo caótico, sórdido, del que no puede salir para controlarlo, excepto quizás a través de un gesto dadaísta consistente en asustar a un notario con un lirio cortado”¹⁷.

Y éste, y no otro, es también el sujeto de la primera mitad de *Alturas de Macchu Picchu*. Aunque en el tiempo de los primeros cinco cantos se produzca en él la evolución que señalábamos más arriba, que no es de ninguna manera desdeñable y que en términos generales va desde la

¹⁶ Paz, Octavio: *El Arco y la Lira. El Poema. La Revelación Poética. Poesía e Historia*, 1967, p. 190.

¹⁷ Felstiner, John: “La Danza Inmóvil, el Vendaval Sostenido: *Four Quartets* de T. S. Eliot y *Alturas de Macchu Picchu*”, 1971, p. 183.

indiferencia a la conciencia o, en otras palabras, desde la propia vida como una “*red vacía*”, al principio del poema, a la percepción de la vida dura con la que tienen que lidiar los que habitan en las “*últimas casas humilladas*”, en la línea ciento nueve, se trata de un sujeto que llega hasta allí procedente de las dos primeras *Residencias*, pero al que, al contrario de lo que le sucedía en la etapa anterior, ahora sorprendemos habiendo identificado una “*salida*” para su “*flujo caótico*”. No sólo el *boomerang* de una salida, que es lo que acontece en las *Residencias*, sino algo que es mucho más importante que eso. Por otra parte, debo decir que Felstiner se equivoca al afirmar que el gesto dadaísta constituye la única puerta de escape en la circunstancia existencial aciaga que en aquel pasado se puso en escena, ya que la puerta de escape espléndida, la que de veras vale la pena reconocer, es la que en las *Residencias* le suministra a nuestro personaje la poesía.

Pero sin perjuicio del aporte que la poesía le hizo entonces y le seguirá haciendo ahora, el empeño del poeta en el presente consiste en evocar, denunciar y desahuciar lo que él fue en ese tiempo previo al impacto renovador que la contemplación de las ruinas de Machu Picchu está teniendo sobre él. El dato no es superfluo, ni qué decirse tiene. El sujeto de las *Residencias*, cuyo lenguaje es simultáneo al tiempo de los sucesos que con él se nos transmiten, que es uno que, como se lee en “*Arte Poética*”, se desplaza “*Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas, / dotado de corazón singular y sueños funestos*” (p. 133), no es asimilable sin más a aquel que en *Alturas de Macchu Picchu* emplea el mismo lenguaje pero en un tiempo verbal rememorante, el que transforma su discurso en un racconto narrativo de corte joyceano o Faulkneriano, con el que él nos confiesa haber jugado ya sus cartas en el juego de la modernidad, estando ahora listo para ponerse a buen recaudo (y que se pone de hecho: “*Iba yo entre las calles y la atmósfera (...)*” es lo que el verso dos recalca) de esa experiencia “*extraviada*” (Loyola) que fue la suya en aquella circunstancia. En el discurso de primer plano de *Alturas de Macchu Picchu*, la clausura de la experiencia primera coincide en el poeta con la identificación del camino de Damasco, ése que le garantiza un nuevo sí mismo.

Con todo, en ambos casos el sujeto del que estamos haciendo mención es compatible *en alguna medida* con el sujeto de la modernidad. Me refiero con esto al sujeto de la modernidad del Occidente metropolitano y, muy en especial, de la poesía del Occidente metropolitano. Por eso, la comparación que hace Felstiner de Neruda con T. S. Eliot, aunque insuficiente y yo lo admito, no es antojadiza. Sin que ello suponga un conocimiento seguro por parte de Neruda en aquel entonces de *The Waste Land* o de los *Four Quartets*, los lugares comunes de este tipo de quehacer poéti-

co, las acusaciones hechas a la cultura moderna por su pérdida de contacto con la naturaleza, por su déficit tanto trascendente como inmanente, por el sin sentido del movimiento, por el destierro y la alienación, por el caos y la fragmentación, por la soledad y la angustia, cuando no es por su “inautenticidad”, en la jerga de Heidegger y sus discípulos, todo ello de parte de un poeta circulante, que se mueve dando tumbos, más a la mala que a la buena de Dios, por los meandros de la ciudad contemporánea, se reparten en dosis equitativas en *The Waste Land*, en los *Four Quartets*, en las dos primeras *Residencias* y en la primera sección, es decir en la sección revisitada, de *Alturas de Macchu Picchu*, así como también en una multitud de otros textos similares. Si en *The Waste Land* y ante el disgustante espectáculo de la ciudad democratizada, o sea de ese lugar que hoy constituye el dominio político de unas “masas” plebeyas y ensoberbecidas, que desde mediados del siglo XIX venían anunciando su arribo, el tradicionalista Eliot se pregunta “¿Cuáles son las raíces que se aferran, qué ramas crecen / en esta pétrea basura?”¹⁸, al final del segundo canto de *Alturas de Macchu Picchu* Neruda contrapuntea esa pregunta con tres estrofas ciertamente compatibles:

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano, me quise detener a buscar la eterna veta insondable que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso desprendía 45 50

(Lo que en el cereal como una historia amarilla de pequeños pechos preñados va repitiendo un número que sin cesar es ternura en las capas germinales, y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil y lo que en el agua es patria transparente, campana desde la nieve aislada hasta las olas sangrientas.) 55

No pude asir sino un racimo de rostros o de máscaras precipitadas, como anillo de oro vacío, como ropas dispersas hijas de un otoño rabioso que hiciera temblar el miserable árbol de las razas asustadas. 60

¹⁸ Eliot, T. S.: *Tierra Baldía* (1999), p. 77.

*No tuve sitio donde descansar la mano
y que, corriente como agua de manantial encadenado,
o firme como grumo de antracita, o cristal,
hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano extendida.
Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta 65
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos
metálicos
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?*

El “Fundamento” (este concepto heideggeriano, de tanta fortuna posterior en los estudios sobre las *Residencias*, lo usó por primera vez Jaime Concha, en 1961, y nada menos que en su tesis de licenciatura¹⁹), si es que vamos a comprenderlo como aquello que pudiera hacer posible un residir pleno del individuo de la modernidad en la inmanencia, como la riqueza de la vida en y por sí misma, como su expansión y expresión en cuanto tal y nada más, es lo que estos versos extrañan, lo que reclaman, pero también apuestan *poéticamente* a que se halla enterrado en lo natural y profundo. En la primera de las tres estrofas que acabo de citar, el paréntesis no tolera réplicas y no solamente sus contenidos sino también su retórica nos retrotraen a los de un poema como podría ser “Unidad” de la primera *Residencia*, donde Neruda nos informa que “*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo, / repitiendo su número, su señal idéntica*” (p. 99, el subrayado es suyo). Esto es lo mismo que aquello que se pone entre paréntesis entre los versos cincuenta y uno y cincuenta y seis de los citados más arriba en *Alturas de Macchu Picchu*, lo que “*repite su número*” y “*sin cesar es ternura en las capas germinales*”, idéntica a sí misma siempre, la “*patria transparente*” del agua.

Habría, en definitiva, un Fundamento, una “eterna veta insondable”, en pos de cuya plétora Neruda procede a instalar una búsqueda. La prueba de la existencia del Fundamento es su dejarse percibir, pero como por detrás de una cortina, según lo sugiere icónicamente la forma parentética con la que él se cuela en la materialidad del texto, replegado, velado, fuera de la experiencia ordinaria y sólo ostensible cuando lo traen hasta la superficie los relámpagos de lucidez, las “iluminaciones profanas”, que se gene-

¹⁹ “En su temple expresivo, uno de los más característicos y originales de la poesía contemporánea, en la plástica expresionista que domina las actitudes y gestos dramáticos de su personaje, en su sintaxis descoyuntada, donde la libertad artística despliega velos de elevada jerarquía, en la general desesperación de la forma, podemos advertir ya el ánimo básico que preside el canto nerudiano: la vehemencia por el Fundamento. Desde nuestro punto de vista, pues, que será el de este estudio, ‘Residencia en la Tierra’ se nos presentará como una obsesiva y patética búsqueda de los estratos creadores del ser”. Concha Díaz, Jaime: “Interpretación de ‘Residencia en la Tierra’”, 1961, p. 1.

ran durante la manía ambulatoria del poeta. Parecido es lo que se detecta en muchos poemas de la primera y segunda *Residencia*, y es lo que Jaime Concha observó en 1961 y sobre lo que volvió en el 84, al sugerir la probabilidad de “una plástica idolátrica en los poemas residenciarios, esto es, de actitudes y gestos expresivos que responden a una intensa re-ligación emocional con el Fundamento de la vida y la muerte”²⁰. En su lugar, entonces, en el lugar problemático de ese escurridizo Fundamento, que como se ha visto rehúsa entregarles su contribución redentora a los habitantes de la ciudad moderna, pero que no por eso deja de hallarse presente, secreto pero activo de todas maneras, y que el poeta capta en algunas circunstancias selectas, evidentemente en aquellas en las que él echa mano de su (tan abusado por la crítica) “don profético” (“*pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho, / las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio, / el ruido de un día que arde con sacrificio, / me piden lo profético que hay en mí (...)*”, en “Arte poética” de la primera *Residencia*, pp. 134-135), es donde se introduce el *Ersatz* de la ciudad contemporánea, donde se aloja la “pétreo basura” a la que se refiere Eliot en el pasaje que nosotros citamos más arriba.

Por cierto, esta doble disposición del poeta, débil y fuerte a la vez, puede rastrearse todavía más lejos, en por ejemplo el Baudelaire que transita por el París del barón Haussmann. Él es quien inaugura, sobre todo en la sección de los “Cuadros Parisienses” de *Las Flores del Mal*, la relación del poeta moderno con la ciudad moderna:

*¡Cambia París! ¡Mas nada en mi melancolía
se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios, bloques,
andamios, todo se me vuelve alegórico*²¹.

He ahí al poeta baudelaireano, merodeador codicioso del presente pero a la vez aferrado a un “antes” respecto del cual el cambio que introducen las novedades arquitectónicas de Haussmann no es más que una pátina que refiere a “otra cosa”. Hay, además, un poema dentro de este mismo grupo, “Le Soleil”, que Walter Benjamin comentó con agudeza²², en que el poeta transeúnte solitario bajo el sol de los *faubourgs* desiertos, aunque poblados por las sombras fantasmagóricas de unos habitantes que se demoran aún en sus quehaceres “lujuriosos”, avanza provisto sólo con los poderes de su “*esgrima*” poética:

²⁰ Concha, Jaime: “‘Cruzar’ en *Residencia en la Tierra*”, 1987, p. 81, presentado en el “Simposio Intercontinental Pablo Neruda” que se realizó en mayo de 1984.

²¹ Baudelaire, Charles: “LXXXIX. El Cisne”, en “Cuadro Parisinos”, *Las Flores del Mal*, Cátedra, 2001, p. 342.

²² Benjamin, Walter: “On Some Motifs in Baudelaire”, 1969, p. 163 *et sqq.*

*A lo largo del viejo arrabal, donde cuelgan en las moradas
ruinosas
las persianas, cobijo de secretas lujurias,
cuando el sol cruel golpea con tiros redoblados
en la ciudad y los campos, en los techos y los trigos,
voy a practicar solo mi fantástica esgrima,
olfateando en todos los rincones los azares de la rima,
trabucando en las palabras como en los adoquines
tropezando algunas veces con los versos largamente soñados²³.*

La relación entre el Neruda que “entra cantando”, como “con una espada entre indefensos”, y el poeta esgrimista de Baudelaire no puede ser más escandalosa. También Neruda se dio cuenta de eso que observó Benjamin en el bardo francés y que éste había observado a su vez en el Poe de “The Man of the Crowd”: que, aunque sea sin nombrarla, la poesía moderna surge al cabo de la batalla que el poeta libra contra la multitud en el campo de Marte que le suministra la ciudad, una multitud respecto de la cual él se halla adentro y afuera al mismo tiempo, como uno más en su interior pero también como uno que es subrepticamente distinto de ella. Yo estoy casi seguro de que Neruda conocía el poema de Baudelaire, pero aun si no lo hubiese conocido la coincidencia seguiría siendo significativa. La ciudad desierta, en una circunstancia que sugiere un regreso a casa en las primeras horas de la madrugada, después de una noche de juerga (“Débil del Alba” o “Un Día Sobresale”, en las *Residencias*) y, por extensión, las zonas indecisas de los tiempos limítrofes, tan del gusto de Neruda desde los *Veinte Poemas...* (ya que puede tratarse en otras ocasiones de la hora vespertina, la frontera entre el día y la noche), y la imagen de un poeta circulante, que no dispone de una brújula autorizada por los señores de la ciudad pero que está apertrechado en cambio con una daga fálico-poética con la que “se abre camino” entre la *crowd* o la *foule*, la que, como bien observa Benjamin, acabará por transfigurarse en las palabras demóticas contra las cuales él combate y a las que a través del ejercicio de su pluma les arranca su “botín poético” (otros ejemplos nerudianos: “*Un ángel invariable vive en mi espada*”, en “Sabor”, p. 103; “*Aguardo el tiempo militarmente, y con el florete de la aventura manchado de sangre olvidada*”, en “Comunicaciones Desmentidas”, p. 152; “*y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma*”, en “Tango del Viudo”, p. 176), son los elementos en común. Escribe Rainer Nägele a propósito de esta imagen y de su tratamiento por parte de la dupla Baudelaire/Benjamin:

²³ Baudelaire, Charles: “El Sol”, *Las Flores...*, p. 333.

En este arreglo de la escena, la actividad grafemática del poeta, su escritura, aparece bajo la figura de la esgrima. Benjamin destaca esta figura de sus escritos (“Voy a practicar mi fantástica esgrima”) como la defensa ejemplar del poeta en contra del *shock*. La esgrima presenta la imagen (*stellt das Bild*) de esta defensa respecto del *shock*. La esgrima como una defensa respecto del *shock* está ahí en función de la conciencia. La figura de la esgrima como un paradigma para los escritos de Baudelaire reafirma el alegato temprano de Benjamin respecto del “alto grado de conciencia” que tiene la escritura de Baudelaire²⁴.

Respecto de la metamorfosis baudelaireana de la esgrima en escritura y de su rebote en los textos de Neruda, creo que no está de más notar que también en *Alturas de Macchu Picchu*, en el pasaje del hundimiento de la mano “*en lo más genital de lo terrestre*”, que como lo indicamos oportunamente es el que corona el movimiento que habrá ido acercando al poeta hasta el instante de su experiencia epifánica definitiva, el símil que antecede y prefigura esa acción y que en rigor define lo que ella es en realidad, o sea un acto de escritura, es “*como una espada envuelta en meteoros*” (p. 127)²⁵. No es preciso que nosotros nos embarquemos ahora en un rastreo detectivesco de influencias, que eso quede para los aficionados a este tipo de menesteres, pero lo que no podemos dejar de decir es que lo que se nos exhibe de este modo, con esta imaginaria tradicional y tan precisa, es la situación y el trámite del poeta moderno en la ciudad moderna, la situación y el trámite que protagoniza un individuo que ha sido expulsado tanto de su paraíso premoderno, que ya no existe o existe nada más que a través de sus “trazas” residuales²⁶, como de las ordenaciones del tiempo actual, ese que sí existe, de una manera eficaz y concreta y está junto a él, pero rehusándole un sitio y contra cuya indiferencia la poesía asume la forma de una heterodoxia y un resentimiento: “*el hombre fue negándose / y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran / mis manos manantiales su inexistencia herida*”, dicen los versos ciento tres a ciento cinco de *Alturas de Macchu Picchu*.

Pero insistamos en que si bien es cierto que se puede establecer con alguna certeza el contacto de *Alturas de Macchu Picchu* con esta tradición

²⁴ Nägele, Rainer: “The Poetic Ground Laid Bare (Benjamin Reading Baudelaire)”, 1996, p. 135.

²⁵ La persistencia es tal que se prolongará más tarde hasta llegar a uno de los últimos libros de Neruda, *La Espada Encendida*, de 1970.

²⁶ El adjetivo se lo debo, por supuesto, a Raymond Williams: “lo residual, por definición, se ha formado efectivamente en el pasado, pero aún está activo en el proceso cultural, no sólo y a menudo de ninguna manera como un elemento del pasado, sino como un elemento del presente”. Williams, Raymond: *Marxism and Literature*, 1977, p. 122.

de la poesía moderna, ese contacto resulta válido sólo para su mitad inicial, y *sólo hasta cierto punto*. No darnos cuenta de este matiz de diferencia es exponernos a que nuestra empresa crítica adolezca de una cuota de generalización que le restaría valor. Porque, como quiera que sea el sujeto nerudiano que se aproxima hasta la fortaleza incaica, es más y es menos que el sujeto de la modernidad baudelaireana o eliotésca. Es, para decirlo prontamente, un sujeto de la modernidad de América Latina, de nuestra compleja, desaharrapada modernidad.

No faltará quien me replique que en ninguna parte del poema de Neruda se puede encontrar ni una localización ni una caracterización regional de su personaje protagónico; que éste se nos presenta, si no con las características de un hombre universal, sí con las de un hombre moderno occidental; que ésa y no otra es su carga semántica explícita y hasta es posible que programáticamente (pasaría en dicho caso algo semejante a lo que pasa con el protagonista del Carpentier de *Los Pasos Perdidos*, el que como se recordará es un ciudadano del mundo que se desplaza en su propia odisea desde la metrópoli a la periferia). Por lo demás, no es mucho lo que cuesta agregarle a esa réplica probable la precisión de que la búsqueda de un renacimiento espiritual por medio del contacto que el hombre moderno de Occidente o que ciertos hombres modernos de Occidente entabla/n con ciertas culturas “primitivas” (“exóticas” es el adjetivo que prefiere Levi-Strauss) constituye un motivo común en el repertorio de la literatura, el arte y también la filosofía europeas de los últimos quinientos años, de Montaigne a Rousseau, de Rousseau a D. H. Lawrence, de D. H. Lawrence a Gauguin y de Gauguin a los ecologistas de hoy. Sabemos bien que para aquellos que no la estiman, la modernidad es la causa de una “infelicidad” (“Unglück”) o un descontento (“Unbehagen”), como escribió Freud célebramente. No abandona al habitante antagonista del mundo moderno, por las razones que sean, la sensación de una falta o, mejor dicho, la sensación de la ausencia de un bien querido y perdido, de una plenitud que existió alguna vez, en algún lugar, en otro tiempo y en el marco de otra u otras formas de organización comunitaria, pero que los avatares del progreso de este tiempo nuevo en que él reside eliminaron u opacaron.

Respondo que eso es así, efectivamente, pero observo también que en *Alturas de Macchu Picchu* el poeta que llega hasta las ruinas de la ciudadela incaica, el que las mira, las interroga y medita sobre su significado, es uno que ha seguido un proceso previo de crecimiento y en quien por lo tanto son *esas* ruinas y no otras las que despiertan su curiosidad, las que lo llaman y le prometen la redención. Sin olvidarnos del tránsito que va desde la autoconciencia del existir como en una “*red vacía*” a su postrera

transformación “moderna”, después de su visita a “*las últimas casas humilladas*”, las de los excluidos y los hambreados (de otro modo no se entiende el canto décimo del poema, el que interroga por la existencia del “*hambre*” en Machu Picchu), y aunque no incidamos todavía en otros asuntos de los que pensamos ocuparnos en un lugar distinto, prestemos por ahora atención al hecho de que, aun cuando sea cierto que en ninguna parte del poema de Neruda encontramos una identificación nacional o regional de su personaje protagónico, no es menos cierto que, publicado independientemente la primera vez²⁷, *Alturas de Macchu Picchu* es hoy la segunda unidad del *Canto General* y que el diálogo de ida y vuelta que se trenza entre esta unidad y la totalidad poética de la que ella forma parte es demostrable y necesario. En un Machu Picchu que es el espacio de unas ruinas americanas, y que no puede menos que serlo de acuerdo a la lógica enunciativa que regula el continente escriturario mayor en que este poema se incorpora, es donde se completa la conversión existencial del hablante del *Canto General*²⁸. Conversión, ésa, que factibiliza después la escritura del libro en su conjunto (sabido es que tres cuartas partes o más del *Canto* se escribieron con posterioridad al paso de Neruda por la fortaleza²⁹), en tanto que la escritura del libro en su conjunto redondea y consolida los alcances de la unidad más pequeña.

²⁷ La anécdota es suficientemente conocida y apenas vale la pena repetirla: Neruda, de vuelta a Chile, después de su estadía consular en México, pasa por Machu Picchu en 1943, escribe el poema en 1945 y la primera publicación la hace en 1946, en los números 57 y 58 de la *Revista Nacional de Cultura* venezolana.

²⁸ No adherimos a una crítica basada en el testimonio autorial, pero en este caso creemos que puede ser útil no perderlo de vista. Escribe Neruda: “Comprendí que si pisábamos la misma tierra hereditaria, teníamos algo que ver con aquellos altos esfuerzos de la comunidad americana, que no podíamos ignorarlos, que nuestro desconocimiento o silencio era no sólo un crimen, sino la continuación de una derrota (...). Allí comenzó a germinar mi idea de un Canto General americano. Antes había persistido en mí la idea de un canto general de Chile, a manera de crónica. Aquella visita cambió la perspectiva. Ahora veía a América entera desde las alturas de Macchu Picchu. Éste fue el título del primer poema con mi nueva concepción (...). Escribí mucho tiempo más tarde este poema de Macchu Picchu. Como es la preparación de una nueva etapa de mi estilo y de una nueva preocupación en mis propósitos, este poema salió demasiado impregnado de mí mismo. El comienzo es una serie de recuerdos autobiográficos. También quise tocar allí por última vez el tema de la muerte. En la soledad de las ruinas la muerte no puede apartarse de los sentimientos”. “Algo sobre mi poesía y mi vida”, 1954, pp. 12-13.

²⁹ De lo que averigua Santí en su libro de 1982, y con más precisión aún en la introducción a la edición del *Canto General* que nosotros venimos utilizando en este artículo, se deduce que algo así como la cuarta parte del *Canto General* estaba escrita antes de septiembre-noviembre del 45, que es cuando Neruda compone *Alturas de Macchu Picchu*. Posteriores serían “Los Libertadores” y, si no toda, buena parte de “La Arena Traicionada”, dentro de las series históricas, así como todas las secciones de la vida contemporánea, las cronístico-biográficas, en el decir de Santí, desde la octava a la décimo quinta.

Pero no sólo eso, ya que en este mismo sentido Jaime Concha coqueteó en 1984 con la hipótesis de que el Fundamento residenciario bien pudiera ser un Fundamento no occidental o, en cualquier caso, “no euclidiano”. Que la intuición ontológica del Neruda de las *Residencias* y, por ende, la de la primera mitad de *Alturas de Macchu Picchu* involucraría algo así como un saber próximo a la *physis* presocrática, de rechazo a “la distinción entre lo psíquico y lo físico”, que “nada tiene que ver con cualquier forma de humanismo”, “decididamente *pre*”³⁰, y afín, en el último análisis y, por eso mismo, a las concepciones prehispánicas del hombre y el cosmos. Escribió Concha: “La agonía y la desesperación que en ellos intuimos [en algunos versos de las *Residencias*] se dan siempre en relación con el mundo, en máxima tensión pero con máxima inmediatez. La temperatura no es trágica, sino más bien... idolátrica, por su aire de familia con la escultura azteca y el rictus de las estelas mayas y porque en *Residencia en la Tierra* circula, nuclear y visible, el temor y temblor del sacrificio. Naturalmente este enlace histórico-cultural y artístico-formal carece de comprobación filológica, aunque desde comienzo a fin, en su espectáculo de polvo y devastación, haya en *Residencia* una afinidad poderosa con la más vieja poesía azteca —aquella, sobre todo, que hunde sus raíces en el misterioso espíritu tolteca”³¹.

No obstante sus briznas de esoterismo, la hipótesis de Concha a mí me resulta atractiva, y de ser verdadera me permitiría complementarla con otra que juzgo indispensable para los fines de este trabajo: la que argumenta que la metamorfosis definitiva o, para decirlo con las palabras de Loyola, la “consolidación y el renacimiento del yo”, que experimenta el poeta de *Alturas de Macchu Picchu* frente al panorama de la ciudadela en ruinas (del que él mismo da fe y que únicamente desde un punto de vista sólo muy externo puede ser asimilado al de “Reunión bajo las Nuevas Banderas” de la *Tercera Residencia*³²), no entraña un “cambio”, en el más estricto de los sentidos, sino antes bien un reconocimiento y una designación. En Machu Picchu, frente a las ruinas de Machu Picchu, lo que en la conciencia y la sensibilidad del poeta se produce es la externalización y la materializa-

³⁰ Concha: “‘Cruzar’...”, p. 86.

³¹ *Ibid.*, 82.

³² Según Mario Rodríguez Fernández, “Reunión bajo las Nuevas Banderas”, de la *Tercera Residencia*, es el poema que “nos permite fijar el límite preciso en que se produce un grave y profundo cambio en la índole poética de Pablo Neruda [ya que este poema] “proclama la salvación del hombre residenciario que pareció definitivamente perdido”. Rodríguez Fernández, Mario: “‘Reunión bajo las Nuevas Banderas’, o de la Conversión Poética de Pablo Neruda”, pp. 145 y 158 respectivamente. Rodríguez ahonda aquí, como es bien sabido, en las implicaciones de una sugerencia de Amado Alonso en su *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, 1966, p. 350.

ción de una conjetura que venía agitándose en él desde el comienzo de su trajín escriturario: un acarreo hacia afuera y una identificación en el primer plano de todo aquello que durante la etapa residencial precedente (y en la primera parte de *Alturas de Macchu Picchu*, por lo tanto) era apenas un vislumbre inseguro, una “iluminación” esporádica y de acceso entorpecido siempre por las condiciones degradadas y degradantes de la vida en la urbe moderna.

Como sabemos, la pregunta conductora del *Canto General* es la que interroga por la causa de las desdichas históricas de América, entendiendo por tales sobre todo a las que se derivan del “olvido”, por parte de la cultura latinoamericana posterior a la conquista, de “las iniciales de la tierra”:

Nadie pudo 15
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre (p. 106).

El origen de este olvido latinoamericano de “las iniciales” o “claves” de la tierra se vincula en el *Canto General* con las consecuencias de la introducción en nuestro suelo de la cultura de Europa o, en cualquier caso, con las consecuencias de la introducción de los aspectos más deleznable de su magnitud instrumental. En otras palabras, de todo cuanto la cultura de Europa acarrea consigo en términos de dominación, opresión y explotación (y a uno se le viene a la cabeza de inmediato la frase terrible de la tesis VII de Benjamin: “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie”³³). Los enemigos de Neruda en el *Canto General* son, por consiguiente, quienes representan el costado ominoso de la modernidad, que pueden ser o bien los llegados desde afuera, de Cortés a la Standard Oil, o bien los nativos que en el interior colaboran con las campañas depredadoras de aquéllos, desde los indios tlaxcaltecas hasta Gabriel González Videla.

Basándose en esa premisa es que la gran obra de Neruda poetiza el desarrollo de la historia americana de después de la conquista, contraponiendo un orden previo y por lo menos en una primera lectura mejor, el de “la cristalina dignidad de lo natural y originario”, como ha escrito Goic, a

³³ “Tesis VII”, en *La Dialéctica en Suspense...*, p. 52. Fanon es más preciso y más ácido: “cuando el colonizado oye un discurso sobre la cultura occidental, saca su machete o al menos se asegura de que está al alcance de su mano”. Fanon, Frantz: *Los Condenados de la Tierra*, 1963, p. 38.

otro posterior y por lo menos en una primera lectura peor, el que se pone en acción después que desembarca la que el mismo Goic define como “presencia invasora del europeo y del mundo moderno”³⁴. El resultado es que Neruda divide la cronología que organiza sus textos en el *Canto General* en dos eras. La raya divisoria la tira en el poema que acabo de citar más arriba, “Amor América (1400)”, que es la pieza que abre la primera secuencia, “La Lámpara en la Tierra”, y que a mi juicio nos proporciona no sólo una introducción a esa unidad sino al *Canto General* como un todo. Los versos en que voy a detenerme esta vez son el veintiuno, el veintidós y el veintitrés:

*Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura
y se apagó una lámpara de tierra* (p. 106).

Versos transparentes sólo para un lector superficial o distraído. La significación del derramamiento de la sangre india en el medio del bosque, que como decíamos es la imagen por cuyo intermedio Neruda representa en “Amor América (1400)” el quebranto que introdujo la conquista en el desarrollo histórico de una América hasta entonces prístina, todavía “*sin nombre, sin América*”, no parece discutible. Es ésa, como queda dicho, la premisa fundadora del *Canto General*, aunque tampoco constituya ella por sí sola su entera motivación. Porque lo que amerita una mirada más de fondo, que tendría que complementar esa premisa consistentemente, de modo de hacerla compatible con lo que el *Canto General* nos propone en su totalidad, es que la caída de la sangre en “*la espesura*” se remetaforice a continuación, como la metáfora de una metáfora, bajo la forma de la extinción doble ya no de una lámpara tan sólo sino de una “*lámpara de tierra*”. Muchos han argumentado, a propósito de esto, acerca de la persistencia de la oposición luz/sombra en el *Canto General* y yo estoy llano a aceptar ese argumento e inclusive a suscribirlo, pero con un añadido que estimo que no es negligible.

Me parece en efecto que la unión, en principio paradójal o incongruente, en esta segunda metáfora, de la luz con la tierra y el apagarse de ambas al unísono (¿cómo es *en realidad* una lámpara de tierra?, ¿cómo se apaga *en realidad* una lámpara de tierra? El propio Neruda vacila: como sabemos, la secuencia se llama “La Lámpara *en* la Tierra” en tanto que el verso mismo habla de una “lámpara *de* tierra”) no involucra una repetición, ni siquiera una gradación retórica en aumento con respecto al significado de la imagen anterior, como pudiera pensarse, sino su resemantización. Es

³⁴ “*Alturas de Macchu Picchu: La Torre y el Abismo*”, 1971, pp. 153-154.

decir que la segunda metáfora elabora y lleva hasta un plano sintético aquello que en la precedente no era más que una constatación antitética de lo que existió y existe en términos de violencia y descoyuntamiento.

El significado metafórico dieciochesco de la luz lo conocemos todos. La lámpara (la antorcha, el fanal, etc.) es una de las imágenes usuales en la caja de herramientas de la literatura moderna de sesgo ilustrado, de Bello a Martí y de Rómulo Gallegos a Gabriela Mistral. De esta última es “La Fervorosa”, por ejemplo, donde escribe que “*Mi vieja antorcha. Mi jadeada antorcha / va despertando majadas y oteros (...) la gracia pido de matarla antes / de que ella mate el Arcángel que llevo*”³⁵. Mistral alude, con su empleo de la imagen en cuestión, a la luz de la inteligencia poética *vis-à-vis* el soplo de la divinidad, apropiando así una vertiente peculiar de la misma. Pero al fin de cuentas de lo que se trata en su poesía, y también en la de los demás que recurren a esta fórmula retórica, es de la contraposición entre los poderes del ingenio humano y, en la literatura de izquierda, del potencial emancipatorio del ingenio humano, puesto en libertad por la cultura moderna de Europa, y los poderes de cualquier trascendencia. Neruda, empeñado como está en *Alturas de Macchu Picchu* en el re/anudamiento de un lazo entre los sectores discriminados y perseguidos por el orden histórico actual y la raíz indígena olvidada, no se desentiende a causa de ello de las promesas emancipadoras de esta otra cultura, en cuyas mejores expectativas él ha cifrado también sus esperanzas, pero no sin percatarse de que en ese momento en que él escribe, durante los años cuarenta del siglo XX, ella se ha convertido una vez más en una antorcha sin luz, tan sin luz como el legado indígena de armonía del hombre con la naturaleza que de otro modo él mismo busca reclamar. Con el arribo de los conquistadores, se encendió, nos dice Neruda, la luz de la civilización europea en América pero esa luz se debatió desde entonces y hasta ahora como un fulgor parpadeante, interceptada por los horrores de la barbarie europea. Así, en el *Canto General* la conquista la hace el “*rayo frío*” de Cortés (p. 149), contra la ética “*antigua, suave y dura*” (p. 190), no derrotada pero sí diferida (“*porque tu hilo fue invencible (...)*”), p. 190, de Fray Bartolomé de las Casas; y la hace Valdivia, a despecho de la dignidad poética que Ercilla representa (“*Sonoro, sólo tú no beberás la copa / de sangre (...)*”), p. 175). Con su énfasis puesto en la imagen ilustrada de la luz, entonces, y con la contradicción explícita entre la luz y “*los puñales*”, que como lo sabe todo buen lector del *Canto General* tiene lugar en el poema que da término a “Los Conquistadores”, “A Pesar de la Ira”, Neruda pone de relieve cuanto estamos diciendo con absoluta nitidez:

³⁵ Mistral, Gabriela: “La Fervorosa”, *Poesías Completas*, 1958, p. 614.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado: *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- Baudelaire, Charles: *Las Flores del Mal*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Benjamin, Walter: "On Some Motifs in Baudelaire". En *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.
- Benjamin, Walter: *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1971.
- Benjamin, Walter: *La Dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre la Historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: LOM/ARCIS, s.f.
- Concha Díaz, Jaime: "Interpretación de 'Residencia en la Tierra'". Memoria de Prueba para optar al título de Profesor de Estado en la asignatura de Castellano. Universidad de Concepción, Escuela de Educación, 1961.
- Concha, Jaime: "'Cruzar' en *Residencia en la Tierra*". En Hernán Loyola (ed.), *Neruda en/a Sassari*. Sassari: Pubblicazioni del Seminario di Studi Latinoamericani dell'Università di Sassari, 1987.
- Derrida, Jacques: *Of Grammatology*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Eliot, T. S.: *Poesías Reunidas 1909-1962*. Madrid: Alianza, 1999.
- Fanon, Frantz: *Los Condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Felstiner, John: "La Danza Inmóvil, el Vendaval Sostenido: *Four Quartets* de T. S. Eliot y *Alturas de Macchu Picchu*". En *Anales de la Universidad de Chile*, 1971.
- Goic, Cedomil: "*Alturas de Macchu Picchu*: la Torre y el Abismo". En *Anales de la Universidad de Chile*, 1971.
- Hegel, G. W. H. *Hegel: Lecciones de Estética*. Vol. II. Barcelona: Península, 1991.
- Larrea, Juan: *Del Surrealismo a Machupicchu*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Loyola, Hernán: "XII. 'Alturas de Macchu Picchu'". En Angel Flores (ed), *Nuevas Aproximaciones a Pablo Neruda*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Mistral, Gabriela: *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar, 1958.
- Nägele, Rainer: "The Poetic Ground Laid Bare (Benjamin Reading Baudelaire)". En David S. Ferris (ed.), *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Stanford, California: Stanford University Press, 1996.
- Neruda, Pablo: "Algo sobre mi Poesía y mi Vida". En *Aurora*, 1954.
- Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Neruda, Pablo: *Canto General*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Oyarzún Robles, Pablo: "Cuatro Señas sobre Experiencia, Historia y Facticidad. A Manera de Introducción". En Walter Benjamin, *La Dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre la Historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: LOM/ARCIS, s. f.
- Paz, Octavio: *El Arco y la Lira. El Poema. La Revelación Poética. Poesía e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Rodríguez, Mario: "El Tema de la Muerte en 'Alturas de Macchu Picchu'". En *Anales de la Universidad de Chile*, 1971.
- Rodríguez Fernández, Mario: "'Reunión bajo las Nuevas Banderas', o de la Conversión Poética de Pablo Neruda". En Ángel Flores (ed.), *Nuevas Aproximaciones a Pablo Neruda*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Santí, Enrico Mario: *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1982.
- Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. □