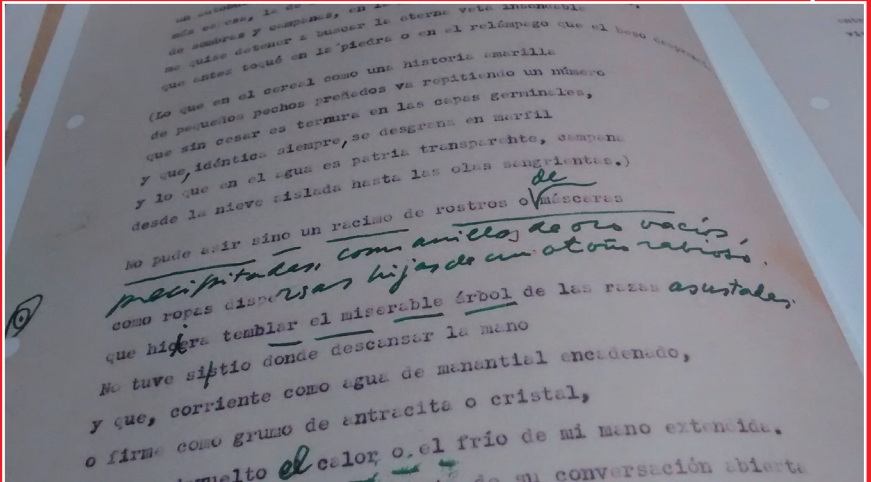


TCCL TEORÍA Y CRÍTICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
TKKL THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
TCCL THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE

Roberto Onell H.

La Construcción Poética de lo Sagrado en “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda



Roberto Onell H.

La Construcción Poética de lo Sagrado en
“Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda

TKKL- THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
UNTERSUCHUNGEN ZU DEN KULTURELLEN ZEICHEN
(SEMIOTIK-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION)
TCCL- TEORIA Y CRITICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
INVESTIGACIONES DE LOS SIGNOS CULTURALES
(SEMIOTICA-EPISTEMOLOGIA-INTERPRETACION)
TCCL- THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE
INVESTIGATIONS ON CULTURAL SIGNS
(SEMIOTICS-EPISTEMOLOGY-INTERPRETATION)

Vol. 60

DIREKTOREN/DIRECTORES/DIRECTORS

Alfonso de Toro
Universität Leipzig
sekretariatdetoro@rz.unileipzig.de

René Ceballos
Universität Leipzig
ceballos@rz.unileipzig.de

HERAUSGEBER/EDITORES/EDITORS

Bradley S. Epps
King's College
University of
Cambridge
be243@cam.ac.uk

Roberto González
Echevarría
Yale University
roberto.echevarria
@yale.edu

Ruth Fine
The Hebrew Universi-
ty of Jerusalem
msruthie@mscc.huji.ac.il

Dieter Ingenschay
Humboldt-Universität
zu Berlin
dieter.ingenschay
@rz.hu-berlin.de

Rafael Olea Franco
Colegio de México
rolea@colmex.mx

Annegret Richter
Universität Leipzig
anricht@rz.uni-leipzig.de

Michael Rössner
Ludwig-Maximilians-
Universität München
Michael.Roessner@
romanistik.uni-
muenchen.de

William Rowe
University of London
w.rowe@spanish.bbk.ac.uk

Cornelia Sieber
Johannes Gutenberg-
Universität Mainz
sieber@uni-mainz.de

BEIRAT/CONSEJO ASESOR/PUBLISHING BOARD

Prof. Dr. Efrain Kristal
University of California, LA
kristal@ucla.edu

Prof. Dr. Christopher Laferl
Universität Salzburg
christopher.laferl@sbg.ac.at

Prof. Dr. Christian Wehr
Katholische Universität Eichstätt
Christian.Wehr@ku-eichstaett.de

Prof. Dr. Gerhard Wild
Universität Frankfurt
g.wild@em.uni-frankfurt.de



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2016

Robert Onell H.

La Construcción Poética de lo Sagrado
en “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2016



Con el patrocinio de la Facultad de Letras de la
Pontificia Universidad Católica de Chile

Cubierta / Umschlagmotiv:

Diseño de la cubierta:

Original de la colección César Soto Gómez

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available
in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2016

www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagentwurf: Anna Braungart, Tübingen

E-Book

ISBN 978-3-487-42174-2

ÍNDICE

RECONOCIMIENTOS	7
I. INTRODUCCIÓN	9
1. Advertencia	9
2. Objetivo	9
3. Hipótesis	10
4. Marco teórico	13
i. Noción de <i>cultura</i>	13
ii. Noción de <i>poesía</i>	18
5. Metodología de análisis poético	21
6. Estado de la cuestión	25
II. ANÁLISIS	59
1. Nomenclaturas y notaciones	59
2. “Macchu Picchu” antes de “Alturas de Macchu Picchu”	61
3. Lectura del poema	63
“Alturas de Macchu Picchu”	63
I	66
Síntesis de la parte I	87
II	88
Síntesis de la parte II	113
III	114
Síntesis de la parte III	120
IV	121
Síntesis de la parte IV	136
V	137
Síntesis de la parte V	142
VI	145
Síntesis de la parte VI	160
VII	161
Síntesis de la parte VII	184
VIII	185
Síntesis de la parte VIII	221
IX	221
Síntesis de la parte IX	257
X	263
Síntesis de la parte X	299

XI	299
Síntesis de la parte XI	321
XII	324
Síntesis de la parte XII	360
III. CONCLUSIONES	365
1. Conclusión del análisis	365
2. Proyecciones del análisis	367
i. Las intertextualidades	367
ii. El poema en la obra de Neruda	371
iii. La ontología	373
iv. Una reflexión sobre la Conquista y Colonia española	374
IV. BIBLIOGRAFÍA	377
V. ANEXO: “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”	389

RECONOCIMIENTOS

Este documento es la finalización de los estudios doctorales realizados por el autor entre marzo de 2008 y mayo de 2012, financiados con la beca del programa de Mejoramiento de la Equidad y Calidad de la Educación Superior, MECESUP, del Ministerio de Educación de Chile, y terminados en cotutela entre la Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) y la Philologische Fakultät, Universität Leipzig (UL).

El autor agradece el trabajo del Comité Evaluador, integrado por los profesores Dr. Roberto Hozven, Dr. Alfonso de Toro, Dr. Rodrigo Cánovas y Dr. Pedro Morandé, y agradece la labor del Programa de Doctorado y del Sistema de Bibliotecas de la PUC. Particular gratitud manifiesta al profesor Dr. Alfonso de Toro y a su Kolloquium de doctorandos y posdoctorandos, de la UL, donde hizo una parte significativa del trabajo en el semestre de invierno 2010-2011. Consigna, además, el estímulo dado por sus colegas de la Pontificia Universidad Católica Argentina y la Pontificia Universidade Católica de São Paulo, donde tuvo ocasión de discutir algunos hallazgos de la investigación, en sendos Coloquios organizados por la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, ALALITE, en 2010 y 2012. El autor agradece, asimismo, la valiosa hospitalidad recibida, en contextos más personales, en Córdoba (Argentina), Leipzig (Alemania), Rio de Janeiro y Niterói (Brasil), donde le fue dado avanzar en el proceso de lectura, estudio y escritura.

El autor dedica esta tesis de doctorado a sus estudiantes, en especial a aquellos que han compartido el interés en la cultura, la poesía y la obra de Neruda, antes, durante y después del proceso de redacción. Un trabajo de esta naturaleza no puede sino nutrirse del diálogo amplio, no sólo con los necesarios textos de estudio, sino sobre todo con las voces y los rostros de quienes se acompañan en la búsqueda y el testimonio de la verdad.

I. INTRODUCCIÓN

1. Advertencia

Este trabajo es una lectura del poema “Alturas de Macchu Picchu”, de Pablo Neruda. Nacida de un largo trato con el poema, nuestra lectura se ha nutrido de los diversos análisis que dicho texto ha suscitado desde su publicación en 1946; los mismos que han estimulado, junto a la permanente lectura del poema, el nuevo trabajo interpretativo que aquí comienza. En la multiplicidad de énfasis recibidos tras más de sesenta años, pocas veces el poema ha sido acometido parte a parte, considerando las doce que lo componen. Tal es una de las principales opciones de entrada en este trabajo. El leer verso a verso es la modalidad escogida muchas veces, con el fin de abrir el mundo interior de la ficción a los más diversos tópicos formulados en ella. Por eso esta lectura ha escogido un camino deductivo. Ante las sucesivas interpretaciones del poema, que acentúan algunos de sus tramos y tópicos, o bien soslayan directamente partes completas, ¿qué ocurriría si lo afrontamos verso a verso? ¿Qué ganaría la comprensión del poema si lo leemos deteniéndonos, en orden consecutivo, no sólo en cada una de sus doce partes, sino también en cada uno de sus cuatrocientos veinticuatro versos? Ésta es la interrogación primera; condición, a su vez, de la pregunta que guía la lectura misma, y que se detalla más abajo. Ahora bien, el objetivo de este análisis es responder a una interrogante que, al mismo tiempo que abre la mirada del lector a la diversidad del poema, plantea una hipótesis de trabajo como respuesta tentativa, como solución preliminar que nos ayuda a avanzar, a adentrarnos en el texto literario. En otras palabras, este trabajo no tiene como propósito demostrar algo, no se inicia con una tesis pre-existente, salvo la confianza en la productividad de su propio camino lector. Cualquier elaboración teórica o eminentemente reflexiva sucede después, y sólo después, de registrarse como parte inherente, como momento constitutivo del poema.

2. Objetivo

El objetivo del presente estudio es determinar la identidad del hablante del poema. ¿Quién habla en “Alturas de Macchu Picchu”? ¿Quién es aquel que dice *yo*, expresa y tácitamente, en todo el transcurso del poema? ¿Es uno solo desde la parte I hasta la parte XII? El que relata “iba yo entre las calles y la atmósfera”, el que declara “[I]a poderosa muerte me invitó muchas veces”, el que indica “en la escala de la tierra he subido”, el que solicita “[h]ablado por mis palabras y

mi sangre”, ¿es, puede ser, el mismo hablante? Y si presenta cambios, ¿cuáles son?, ¿cómo se producen y cuándo se producen? Al preguntar por la entidad del hablante, ¿se trata de un sujeto individual o un sujeto colectivo, o un compuesto de sujetos individuales aunados? El *quién* del poema será, entonces, el propósito inicial del seguimiento lector, sin perjuicio de abrir la comprensión a otras interrogantes relacionadas, como las que acaban de apuntarse y que se mencionan como reflexiones de apoyo contextual.

El planteamiento de la pregunta por la identidad del hablante se justifica doblemente. Primero, porque el *quién* es inherente a la experiencia unitaria del poema; al leer el texto, cambiante de asuntos y de tonos, oímos de hecho una sola voz de principio a fin, que es manifiesta en la dicción y articulación de los versos. Es la hipótesis del *hablante como unidad de las diferencias*, como instancia unificadora de la multiplicidad discursiva. Segundo, porque la figura del hablante ha sido objeto de una relativa marginación, cuando no de una caracterización directa con los rasgos del autor, con la persona llamada Neftalí Reyes y/o Pablo Neruda, y reclama la atención como *constructo ficcional* que pocas veces la crítica le ha brindado a expensas de la comprensión misma del poema. En consecuencia, este estudio se propone identificar a quien habla en “Alturas de Macchu Picchu” como una figura relativamente desatendida en su proceso de transformaciones precisables en el poema, y que puede mostrar la coherencia eventual de la multiplicidad diseminada.

3. Hipótesis

La hipótesis para la identidad del hablante del poema es *un profeta que deviene mesías*. Dada la amplitud de los estudios sobre la figura del profeta y del mesías tan sólo en el universo judeo-cristiano, resulta más operativo trabajar con las definiciones de los términos *profeta* y *mesías* según los ámbitos más propiamente involucrados, al menos al inicio del estudio: la lengua castellana y la teología judeo-cristiana. Por eso consultamos el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* y el *Nuevo diccionario de teología bíblica (NDTB)*¹, cuyas definiciones respectivas son las siguientes.

1 Este último recoge un extenso catálogo de términos a partir de la Biblia, considerada fuente primera de la reflexión teológica judeo-cristiana. La atención preferencial a la Biblia, como instancia originaria del pensar teológico, tiene además una relevancia especial en el presente estudio, en la medida en que detectamos diversas intertextualidades entre ella y “Alturas de Macchu Picchu”. El *Nuevo diccionario de teología bíblica* nos ayuda, entonces, en cuanto referencia teológica y literaria. Otros diccionarios de teología, como los que se indican a continuación, proceden más bien con la teología como disciplina de segundo orden; vale decir, como diálogo

Según el *DRAE*:

Profeta (del latín *prophēta*, y éste del griego *προφήτης*): 1) m. Poseedor del don de profecía; 2) m. Hombre que por señales o cálculos hechos previamente, conjetura y predice acontecimientos futuros; 3) m. Hombre que habla en nombre y por inspiración de Dios.

A su vez, el *don* (del latín *donum*) se entiende, a su vez, como: 1) m. Dádiva, presente o regalo; 2) Bien natural o sobrenatural que tiene el cristiano, respecto a Dios, de quien lo recibe; 3) Gracia especial o habilidad para hacer algo. Esto incluye el uso en sentido irónico. Por su parte, la *profecía* (del latín *prophetia*, y éste del griego *προφητεία*) se define como: 1) f. Don sobrenatural que consiste en conocer por inspiración divina las cosas distantes o futuras; 2) f. Don sobrenatural para pronunciar oráculos en nombre y por inspiración de Dios; 3) f. Predicción hecha en virtud de don sobrenatural; 4) f. Cada uno de los libros canónicos del Antiguo Testamento en que se contienen los escritos de cualquiera de los profetas mayores. Por ejemplo: *La profecía de Isaías, la de Jeremías, la de Ezequiel, la de Daniel*; 5) f. Juicio o conjetura que se forma de algo por las señales que se observan en ello; 6) f. pl. Libros canónicos del Antiguo Testamento, en que se contienen los escritos de los doce profetas menores.

Mesías (del lat. bíblico *Messias*, y éste del hebr. *mēšīāh*, ungido): 1) m. El Hijo de Dios, Salvador y Rey descendiente de David, prometido por los profetas al pueblo hebreo. ORTOGR. Escr. con may. inicial². 2) m. Sujeto real o imaginario en cuyo advenimiento hay puesta confianza inmotivada o desmedida.

go sostenido principalmente con la tradición de la reflexión teológica y filosófica. Por lo tanto, se prestan más para un trabajo teológico especializado, que para una investigación eminentemente literaria. Algunos de ellos son: el *Diccionario teológico* (*Kleines Theologisches Wörterbuch*, de 1966) de Karl Rahner y Herbert Worggrimler; el *Diccionario teológico y eclesiástico* (1965), de Rodolfo Obermüller y Carlos Witthaus; el *Breve diccionario teológico latinoamericano* (1992), de Raúl Rosales y José Manuel de Ferrari; el *Diccionario teológico del catecismo de la Iglesia Católica* (2004), de Luis Martínez Fernández; o los diccionarios teológicos del Antiguo y Nuevo Testamento por separado, de Johannes Botterweck y Helmer Ringgren, y de Rudolf Bultmann y Karl H. Rengstorf, respectivamente, entre muchos otros. Agradezco esta importante distinción sobre diccionarios de teología al profesor y teólogo Dr. Alberto Toutin.

- 2) El *DRAE* estipula escribir la palabra con mayúscula inicial, como eco inequívoco de una creencia cristiana asumida en el ámbito de una lengua específica. De igual manera, al final de la entrada *mesías*, ofrece la siguiente expresión para ejemplificar: “esperar alguien al Mesías”, que explica “(Por alus. a los judíos, que no reconocen al Mesías en Jesucristo). loc. verb. Esperar a alguien que ya llegó”.

Según el *NDTB*:

*Profeta*³. En el contexto del monoteísmo de Israel, cada uno de los “videntes empeñados en reavivar la fe en el Dios de los padres y en sus proyectos salvíficos, y en reconducir a los repatriados por los senderos de la nueva alianza, contemplando tiempos de gracia y de paz en consonancia con las intuiciones de sus predecesores” (1530). A este respecto, se determina que el criterio de discernimiento acerca de la veracidad de toda profecía es su direccionalidad única hacia el Dios de Israel. Es decir, será considerado un falso profeta todo aquel que no anuncie la promesa de salvación y liberación hecha por Yavé a los primeros padres del pueblo, y que pretenda dirigir la atención hacia sí mismo como ser humano, y la adoración hacia otro dios u otros dioses. El contenido de la auténtica profecía consiste en “su específica intuición escatológica” (1530), expresada “con términos y categorías de su ambiente [y con] los conceptos histórico-religiosos tradicionales” (1532), tales como: *la promesa-elección* que Dios hace de un pueblo como suyo; *la alianza*, un compromiso del Dios soberano con toda la colectividad; el *éxodo antiguo* y el *éxodo nuevo* hacia un futuro mejor; las ideas de un *resto purificado*, un *sacrificio expiatorio* y un *templo* como sede de Dios en medio de su pueblo. “Se servirá luego de un lenguaje típico y altamente simbólico” (1532), donde se destacan el *juicio* con *acusación*, el *vaticinio de desgracias* y la *lamentación*. De “Cristo, el mayor de los profetas” (1533), se dice que llevó “a su más alto nivel la profecía [...]. Al volver a la gloria que le correspondía desde toda la eternidad, y de la cual había hecho partícipes a sus hermanos (Jn 17, 5 s), quiso perpetuar su presencia invisible y dinámica en medio de los hombres hasta el fin del mundo” (1534). Esta definición, como es visible, predetermina la noción de *mesías*.

*Mesías*⁴. Palabra proveniente del hebreo *mašiah*, correspondiente con el término griego *Xristó* que después será *Cristo*. “En la Biblia, la palabra *mašiah*, ‘mesías’, aparece 38 veces. Es más frecuente en los Salmos y en los libros de Samuel [y] de suyo es un adjetivo, [...] que quiere decir ‘ungir’, y por tanto ‘que ha sido ungido’” (1171-1172). En tanto “el mayor de los profetas” (1533), “la comunidad cristiana primitiva ve en Jesús el cumplimiento de las promesas mesiánicas vétero-testamentarias” (1180). El *NDBT* detalla enseguida la controversia suscitada entre judíos y cristianos en torno al carácter mesiánico de la persona de Jesús.

Para la pregunta por el *quién* del poema, este estudio responde preliminarmente con el *profeta* que diversos analistas han propuesto, según se detalla más adelante en “Estado de la cuestión”, y con el *mesías* mencionado, y más bien esbozado, por unos pocos de ellos. En efecto, nuestra hipótesis plantea

3 A continuación, resumimos y citamos de la entrada *profecía*, págs. 1520-1538.

4 A continuación, resumimos y citamos de la entrada *mesianismo*, págs. 1170-1187.

que la voz que culmina el poema solicitando “[s]ube a nacer conmigo, hermano” y “[h]ablado por mis palabras y mi sangre”, versos primero y último de la parte XII, corresponde a alguien que verdaderamente está en condiciones de atisbar un futuro y, en el orden del discurso, de anticipar un porvenir para sí mismo y para aquellos a quienes dirige su palabra, y cuya iniciativa anticipadora proviene de otro, de una alteridad sobrenatural que habilita al profeta y que debe determinarse en el curso de nuestro análisis. Ahora bien, a la luz de la doble justificación del objetivo de este estudio –la relativa desatención que el *profeta-mesías* ha recibido, y la apuesta por el *yo* como unidad de las diferencias–, afirmamos que el carácter profético del hablante es fruto de un proceso de transformaciones, y no una determinación originaria suya. En otras palabras, la figura del *profeta-mesías* como el *quién* del poema debe ser reformulada como hipótesis según esa consideración en particular, atendiendo a un probable, y por probar, camino de mutaciones vividas por el sujeto que habla en el poema.

La hipótesis se reformula, entonces, de la siguiente manera: la identidad del hablante de “Alturas de Macchu Picchu” corresponde a *un sujeto que deviene profeta y un profeta que deviene mesías*. En este sentido, pueden reformularse también las otras interrogantes de contestación eventual durante la lectura: ¿quién habla en el poema antes de convertirse en profeta, y que después puede efectivamente reconocerse profeta?, ¿cuáles son esas transformaciones en lo que podemos reconocer como proceso de cambios?, ¿cómo y cuándo se producen?, ¿en qué sentido el profeta como hablante del poema es un sujeto individual y colectivo?, ¿cuál es el contenido específico de su profecía?, ¿en qué sentido puede calificar como mesías? De este modo, el presente estudio se hace eco de algunos análisis precedentes, al tiempo de discutir otros y proponerse dar un nuevo paso en la historia de interpretaciones del poema.

4. Marco teórico

i. Noción de *cultura*

Al intentar reconocer a un hablante poético como *profeta y mesías*, el presente estudio presupone una noción específica de *cultura*, del terreno o ámbito que hace posible el surgimiento de dichos sujetos, que ahora pasamos a explicitar. Según el análisis histórico que propone Niklas Luhmann, en “La cultura como concepto histórico”, el concepto de cultura nace en Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII, en el momento en que las diversas tradiciones orales europeas comienzan a registrarse por escrito; esto es, cuando la oralidad empieza a perder fuerza relativa como articulación de la vida social en pos

de la escritura, del texto escrito. Cuando el lenguaje, en definitiva, empieza a observar el lenguaje en una proporción impensada hasta entonces. En el momento de la divulgación de la escritura y, paralelamente, de la promoción de la lectura como principales actividades aprehensoras de contenidos, la cultura venía comprendiéndose –más explícita, más implícitamente– como la experiencia de habitar el mundo, y no, según empieza a entenderse ahora, ligada al discurso argumentativo y, por ende, posible de constituirse por abstracción. Poco a poco, *cultura* va refiriendo un conjunto de contenidos que se abstraen de los ambientes particulares que la sostienen; un entramado que se construye, ahora, no sólo en remisión a un ambiente particular sino también a la lógica interna solicitada por todo texto, a la coherencia propia, necesaria para su intelección. Así, al abstraerse, las culturas pueden compararse; al compararse, necesariamente se relativizan. Devienen *discursos culturales*. En la medida en que podemos referirnos a una cultura a través del texto escrito, su oralidad originaria como fuerza cohesionante queda pospuesta hasta su casi desaparición para fines de operatividad; funcionamos con un texto, con un tejido de lenguaje que es crecientemente autónomo respecto de sus emisores, y ya no con la convivencia. Conceptos; no experiencias. Predictibilidad; no las relaciones impredecibles. Por eso el cálculo racional, otra de las manifestaciones de lo moderno, está correlacionado con la escritura como principal articulación de la vida social.

Se hace conveniente, entonces, recuperar una visión panorámica del *concepto* de cultura a partir de la experiencia europea, dado que es esa experiencia la matriz de las acuñaciones que aceptamos y debatimos en el contexto latinoamericano. Como hace notar Norbert Elias, en *El proceso de la civilización*, dos tradiciones destacan en el pensamiento del Viejo Continente sobre el concepto de cultura. Por un lado, la línea alemana, según la cual *cultura* (*Kultur*) se asocia al cúmulo de tradiciones particulares de los pueblos, y donde la vida artística, religiosa e intelectual adquiere especial relevancia como expresión de lo propio de una comunidad. En este sentido, arte, religiosidad y pensamiento, convergen en la expresión de lo que Paul Ricœur, en “Civilización universal y culturas nacionales”, llama *núcleo ético-mítico*, valores y relatos de origen, que vivifican y orientan la íntegra vida social de un determinado pueblo. Por otro lado, están las tradiciones francesa e inglesa, donde el término *cultura* (*culture*) queda vinculado a una herencia efectivamente letrada y más bien independiente de la vida concreta de los pueblos; líneas de comprensión, estas dos, que reservaron el concepto *civilización* (*civilisation*, *civilization*) para abarcar la totalidad ya no de las valoraciones y narrativas originarias, sino de los procesos sociales: la política, la economía, el derecho, la educación, el arte, el pensamiento, etc. Este concepto de *civilización*, con claras reminiscencias de la antigua *civitas* romana, constituyó un modelo de sociedad, que en la fase imperial de Francia e

Inglaterra se intentó trasplantar a las colonias⁵. De esta manera, en esta segunda línea de pensamiento, la cultura queda asociada ya no a un núcleo ético-mítico, principio de síntesis en la identificación distintiva de un pueblo, sino a un *que-hacer*, una actividad que guardará semejanzas funcionales con las demás tareas de la vida social. Entonces, así como se observa la existencia de actividad económica, por ejemplo, se entiende que existe también actividad cultural⁶. Desde la tradición alemana, entonces, *cultura* remite a aquellos núcleos valorativos y narrativos que probablemente nos saldrán al encuentro en nuestro estudio del poema de Neruda.

En la tradición letrada contemporánea, la reflexión de Martin Heidegger reevalúa el concepto de cultura, entre otros textos, en su *Carta sobre el Humanismo*. Invitado por Jean Beaufret, su corresponsal, a pensar cómo devolver sentido a la palabra *humanismo*, Heidegger recuerda que esta noción fue formulada por primera vez en la antigua Roma, con la distinción *homo humanus* y *homo barbarus* que distinguía como humano al habitante de Roma, y, por contraste, como bárbaro a todo extranjero. Ahora bien, si la metafísica pensó al ser humano desde la *animalitas*, desde la diferencia respecto al mundo animal, o, en otras palabras, como superación de la esfera de la necesidad, Heidegger propone volver a pensar al hombre desde su *humanitas*. Este cambio, que es más bien un

-
- 5 Según Elias, la formación y desarrollo de la vida cortesana y las capas medias intelectuales son cruciales en esta diferenciación de tradiciones. En Alemania, las capas medias de artistas e intelectuales crecieron a cierta distancia de la corte, y comenzaron a usar el idioma alemán primero que la nobleza, que era francófona; mientras, en Francia se observa que la intelectualidad permaneció más cerca de la vida cortesana, casi siempre en calidad de consejeros sostenidos materialmente por la corte. Esto último ayudaría a explicar, más tarde, la estrecha relación de la intelectualidad francesa con el poder político, especialmente en las figuras del *penseur engagé* o *pensador comprometido* y del *intelectual orgánico*; figuras muy visibles en América Latina, según la impronta francesa en la política e intelectualidad latinoamericanas, desde el siglo XIX.
- 6 Y en algunos ordenamientos institucionales, esto tiene expresión burocrática: así como hay ministerios de hacienda, minería, educación, etc., hay un ministerio de la cultura. La huella de esta conceptualización es visible, también, en el lenguaje cotidiano de nuestra América: decimos que alguien es *culto* si conoce, o al menos puede fingir que conoce, de artes y ciencias en general; denominamos *culturizarse* y *culturización* al aprendizaje, como afición o especialización, de estas materias. Parece innecesario insistir aquí en la importancia específica que el modelo francés da a la educación, como sistema de instrucción formal institucionalizado en la escuela –colegio, liceo, academia, universidad, instituto, etc.–. A la luz de la tradición alemana, en cambio, *culto* es todo individuo por el solo hecho de participar de una cultura; el *cultivo* que cada quien haga proactivamente de esa pertenencia podrá definir diferencias de niveles, para caracterizarse como menos o más *cultivado*.

giro hacia el origen del pensar el ser del hombre, significa pensar la humanidad en relación al ser, porque el ser es quien se manifiesta en el lenguaje, distintivo de lo humano. El lenguaje no es, en su esencia, expresión de un organismo o ser vivo; por eso no es esencialmente signo ni significado. Es un advenimiento del ser mismo que, a la vez, muestra y oculta. Pero, para pensar la verdad del ser, Heidegger señala que debemos aclarar cómo el ser reclama o interpela al hombre. “El hombre es el pastor del ser” (39), y el ser es a la vez lo más lejano y lo más cercano al hombre; no puede identificarse con ningún ente. El ser se revela en el lenguaje; por eso éste es morada de aquél, y por eso pensadores y poetas, trabajadores del lenguaje, son guardianes de esa morada. Ahora bien, el ser es quien posee e interpela al ser humano. Al interpellarlo, el ser insta al ser humano a habitar el mundo. Realidad abarcadora, el ser da el sentido y comunica que lo propio del ser humano es el habitar: estar con un sentido en el mundo, buscar la verdad, intentar hacer del mundo un hogar. Por eso, como se plantea en “Construir, habitar, pensar”, el construir con fines instrumentales y hacer obras de arte son modos de cultivar la morada y, así, insistir en lo humano. Por eso, también, el pensar la verdad del ser devuelve al hombre su humanidad perdida. La *cultura*, entonces, vuelve a pensarse, con Heidegger, como un cultivo amplio, una *experiencia* compleja e impredecible: como un modo de habitar el mundo.

Según el rol fundamental que cabe al lenguaje, Heidegger llama la atención acerca de los modos fundamentales como éste se nos ofrece, tanto al hablar como al escuchar, tanto al escribir como al leer. El lenguaje se da siempre como *técnica* y como *poesía*. En su aspecto técnico, el lenguaje da noticia de algo, y se agota en lo que nombra porque es indicación, información. En su aspecto poético, el lenguaje produce él mismo lo que nombra, y se muestra inagotable porque es desocultamiento del ser. Esto entronca directa y expresamente con la reflexión de Ricœur, también inscrita en la fenomenología hermenéutica. Ricœur ahonda la comprensión del proceso de apropiación de la verdad a la que refiere la especificidad o *cosa del texto*. Esta apropiación se produce en la intersección del *mundo del texto* con el *mundo del lector*; de ahí que deban desarrollarse, a la par, la dinámica del texto, subrayando la fuerza poética del lenguaje, y la dinámica de la lectura, subrayando la tarea imaginativa del lector. A partir de su crítica del *cogito* de Descartes, Ricœur plantea que toda reflexión es siempre mediada; el *cogito* está “mediatizado por un universo de signos” (*Fe y filosofía* 187) y no dispone, por lo tanto, de una intuición inmediata de su existencia ni de su esencia como pensamiento, sino que es dependiente desde su inicio. Más concretamente, la idea del *yo pienso, yo soy* debe ser “‘mediatizada’ por las representaciones, acciones, obras e instituciones que la objetivan; en los objetos, en el sentido más amplio de la palabra, es donde el *Ego* debe perderse y encontrarse” (187). Con el filósofo Jean Nabert, Ricœur define la reflexión como “la apropiación de nuestro esfuerzo para existir y de nuestro deseo de ser a

través de las obras que atestiguan este esfuerzo y este deseo [y] cuyo significado permanece dudoso y revocable” (187), siempre sujeto a interpretaciones.⁷

En virtud de la performatividad del lenguaje, cuyas consecuencias para el análisis de textos son más pormenorizadas en Ricœur que en Heidegger, este último puede distinguir a pensadores y poetas como guardianes de la casa del ser. En la medida en que asumen la tarea de pensar y poetizar lo que es, en la medida en que desvelan y recrean la verdad, pensadores y poetas contribuyen a mantener el hogar, y ayudan a conservar el ser en lo hogareño, según las caras expresiones de Heidegger. Si entendemos, como se desprende de nuestra hipótesis, *profecía* como anuncio de salvación y *mesianismo* como promesa de salvación, estamos ante dos expresiones de sentido; es decir, *profecía* y *mesianismo* son hechos del lenguaje, desvelamientos del ser. Pero, ¿qué relación guardan ambos con aquello que nombran? ¿Están más cerca de la información o de la poesía? Por su referencia a la salvación, anuncio y promesa se identifican con una experiencia; en este sentido, están desbordadas por aquella experiencia que nombran. La experiencia de la salvación no está absolutamente más allá de su formulación en el lenguaje; de la salvación comenzamos a saber cuando se nos anuncia y se nos promete: como anuncio y promesa, ya ha comenzado. *Profecía* y *mesianismo* sitúan a sus oyentes en el camino de una experiencia. Ésta es la razón para reconocerlas como hechos del lenguaje poético; no se agotan en su objeto, sino que participan creadora y performativamente de él. Ahora bien, el sentido de lo que es comunicado, la *salvación*, refiere a la totalidad de la experiencia humana, en éste y en el otro mundo. Así, *profecía* y *mesianismo* pertenecen a la esencia del pensar porque hacen manifiesta la relación total, la pertenencia inherente, del hombre con el ser. Con el *profeta* y el *mesías*, la relación del hombre con el ser viene al lenguaje de modo abarcador, como referencia al origen y destino de

7 En el mismo paradigma de la fenomenología hermenéutica, Hans-Georg Gadamer se ha referido a estos mismos asuntos. Así lo atestiguan las conferencias publicadas originalmente en medios diversos durante las décadas de 1970 y 1980, que se reúnen en castellano con el título *Arte y verdad de la palabra*. Éstas son: “Acerca de la verdad de la palabra” (“Von der Wahrheit des Wortes”), “La voz y el lenguaje” (“Stimme und Sprache”), “Oír-ver-leer” (“Hören-Sehen-Lesen”), “Leer como traducir” (“Lesen ist wie übersetzen”), “El texto eminente y su verdad” (“Der ‘eminente’ Text und seine Wahrheit”), “La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo” (“Die Vielfalt der Sprachen und das Verstehen der Welt”), “Los límites del lenguaje” (“Grenzen der Sprache”), “La música y el tiempo” (“Musik und Zeit. Ein philosophisches Postscriptum”). Tales sugerentes relaciones con la oralidad del lenguaje, el ejercicio de la traducción, la música y otras realidades, permiten verificar la amplia capacidad comprensiva del paradigma cuyo giro decisivo, al decir de Heidegger, fue dado por su maestro Husserl.

la presencia humana en el mundo. De ahí que sea éste un pensar que regresa al ser, que se torna y se ofrece al ser.

Las figuras del *profeta* y el *mesías* ostentan un indudable cuño pre-moderno. Si bien más inmediatamente propias de las culturas arcaicas, de las mitologías antiguas, e incluso todavía presentes en el Medioevo europeo, con el pensamiento cristiano de Agustín de Hipona, Tomás de Aquino y otros doctores de la Iglesia, de acuerdo a la reflexión de Heidegger podemos afirmar que tanto la *profecía* como el *mesianismo* ostentan una perfecta actualidad. En una era eminentemente técnica como la nuestra, el ser se da de modo eminentemente técnico, dice Heidegger. La técnica hace salir de lo oculto al ser; es la forma moderna como el ser se hace patente. Ahora bien, según el autor, el peligro que entraña la técnica moderna consiste, específicamente, en su ubicuidad, una omnipresencia que impide la contemplación del mundo. Como desvelamiento del ser, el pensar hace experiencia de la verdad, para lo cual es necesario *demorarse en la verdad del ser*. Y *demorarse* es otro modo de *morar*, de habitar en la región de lo que es. La moderna experiencia artística es experiencia de esto mismo: tanto producir como apreciar una obra significan *demorarse en la verdad que acontece en ella*. La predominancia avasalladora de la técnica vuelve lejano y complejo el hecho más cercano y sencillo: la manifestación del ser. De ahí que a un mayor potencial técnico, vivido unilateralmente, sin contrapesos contemplativos, sea propia una mayor carencia del pensar. Sin embargo, el mismo mundo que ha devenido eminentemente técnico ha dado a luz obras que reclaman, desde esta orfandad de pensamiento, un mayor potencial salvador. Salvación que se hace presente, si no consumada, al menos como deseo profundo: como expectativa y esperanza. Y como espera. En definitiva, nuestro mundo evidencia un reclamo, según el cual la salvación es un deseo y una esperanza, recibidos desde el ser. Un sentido trascendente, que abarque al hombre y sus quehaceres, y así le dé el abrigo justo para cuidar de sí y los suyos, y para permanecer en la escucha y la contemplación del ser. Por ello, el potencial *profético* y *mesiánico*, lejos de haberse perdido, se ha hecho más evidente.

ii. Noción de *poesía*

Nuestra metodología de análisis del poema, como se verá, busca corresponder a la noción de *poesía* recogida por la fenomenología hermenéutica, en razón de la apertura comprensiva que esta corriente dedica a la primacía del fenómeno poético. A la luz de la ontología fundamental de Heidegger, y en especial de su caracterización del lenguaje como *morada del ser*, lo que disciplinariamente mentamos como lenguaje poético resulta ser la determinación óptica del lenguaje como tal, o, en otros términos, todo lenguaje es esencialmente, originariamente,

poesía. En la medida en que la palabra desoculta el ser, recrea asimismo las cosas del mundo en otra dimensión de la experiencia humana, la dimensión propiamente simbólica, a la vez que sitúa en su propio seno realidades que sólo podemos concebir como lingüísticas, esto es, abstracciones, recursividades de la lengua, sin correlatos o correspondencias inmediatas exteriores a ella. Considerado así, el lenguaje constituye por sí mismo un *mundo*, superando la operatividad empírica de su condición de espejo o duplicado del mundo común. Sin pretender abolir la problemática de la referencia, desde la distinción que proponemos se comprende que haya diferencias en la seguridad con la que los vocablos hacen indicaciones respecto de objetos del mundo extralingüístico; algunas indicaciones serán más seguras, menos equívocas, y ocurrirá a la inversa con otras. La baja equívocidad del vocablo *árbol*, por ejemplo, consiste en que mienta una cosa relativamente independiente de la recursividad del lenguaje. En los términos de Luhmann, se trata de la hétero-referencialidad del lenguaje como sistema, paralela a su auto-referencialidad. Pero ya la observación conjunta de los vocablos *árbol*, *árvore*, *tree*, *arbre*, *Baum*, *albero*, nos suscita la configuración de la cosa y también consideraciones idiomáticas, es decir, hétero y auto-referenciales. Junto con referir a un mundo distinto como alteridad, el lenguaje refiere a sí mismo como mundo. Por eso, el lenguaje también puede situarse como objeto de sí mismo, en una replicación de distinciones propia de la complejidad sistémica que conocemos, con Luhmann, como esta doble referencialidad (cf. *Sistemas sociales*).

Ahora bien, dispuesta la comprensión hacia lo poético como determinación originaria del lenguaje, volvemos a la consideración disciplinaria de la poesía como registro específico, como género de discurso. Al volver, no cancelamos lo anterior; antes bien, lo hacemos recordando esa esencialidad, esa condición originaria que nos habilita para comprender el *género poesía* como una suerte de recordatorio ontológico en el trajín del lenguaje técnico cotidiano. La noción de poesía que recogemos consiste, para empezar, en la inherente capacidad del lenguaje para configurar el mundo común y, más precisamente, la experiencia humana según la intencionalidad de la consciencia, dado que el lenguaje es, ante todo, lenguaje *humano*. Enseguida, en la caracterización de la auto-referencialidad del lenguaje como *mundo*, la configuración de la experiencia humana supone la eficacia de la *ficción*. En efecto, se trata de la operatividad del potencial imaginativo de la consciencia, aquella capacidad de elaborar *mundos*, sucesivos y simultáneos, en una virtualidad también recursiva, también referente de sí misma⁸. Ricœur postula, en razón de estas reflexiones, que cada texto literario

8 En un plano puramente literario, es el hecho de que las obras tengan como referentes, aparte de un mundo *extra* literario, otras obras literarias. De ahí que Luhmann pueda caracterizar la literatura como *sistema*, definición de códigos de observación

propone un mundo particular, una figura concreta de la experiencia humana⁹. Así, lo que llamamos el *mundo del texto* se constituye como otro orden de realidad en la realidad del lenguaje, y, por ello, es merecedor de aproximaciones correspondientes con su particularidad. El análisis de toda ficción deberá hacerse cargo, entonces, del fenómeno inherente a lo ficticio: la *referencia desdoblada*; es decir, la referencia a la cosa del mundo mediada por la referencia a códigos específicos del texto imaginativo¹⁰. La lectura de la obra literaria, si quiere dar cuenta cabal del texto, deberá dar cuenta de los *modos de configuración de la cosa como determinaciones de la cosa*.

Los modos de configuración de la cosa son las estrategias de poetización, los expedientes concretos por los cuales los objetos y las experiencias del hablante llegan al lenguaje donde hablante y lector, o hablante y oyente, se encuentran. El objeto que conocíamos *antes* de la lectura del poema queda, así, como referencia pospuesta, para que pueda ganar relieve, por obra del texto, su nueva realidad *en* el texto. Una vez poetizado en el texto y actualizado en la lectura, el objeto es el que es únicamente por la mediación constitutiva del texto. El objeto deja de ser *referido* y asume una entidad propia: *es*. En esto radica, diremos, la complejidad del análisis que Ricœur propone como actualización de la comprensión de la obra. Para el caso del discurso poético, la poetización propiamente tal consiste en la constitución metafórica del objeto, de la experiencia, referidos en principio. Teniendo presente que toda analogía descansa en un *ver-como*, Ricœur recuerda que aquella figuración radica, a su vez, en un *ser-como*; es decir, en una consideración ontológica. Es posible *ver* una cosa *como* otra cosa, porque la una *es como* la otra en una dimensión propiamente óptica de lo real, aquella

específicos que se replican y se diferencian en grados variables de complejidad (cf. *El arte de la sociedad*). Por otro lado, y como veremos, esta recursividad literaria permitirá que Julia Kristeva, entre otros autores, proponga el concepto de *intertextualidad* como rasgo distintivo de la literatura, toda vez que la mirada contemporánea distingue *escrituras*, y ya no necesariamente *autores* como sujetos soberanos de una obra; en un solo plano, ya no intenciones ni motivaciones *personales*, sino una complejidad creciente que llamamos *texto*.

- 9 Sintetizamos aquí planteamientos que se tratan principalmente en *La metáfora viva, Texto y excedente de sentido, Fe y filosofía y Tiempo y narración*. En tránsito de un libro a otro, consignamos la dinámica de vasos comunicantes de la obra de Ricœur, al tiempo que evitamos la reseña pormenorizada de cada uno, que resultaría de una extensión impertinente en esta parte de nuestra investigación.
- 10 Que no debe confundirse con la doble referencialidad que conceptualiza Luhmann, aplicable al lenguaje en general. Ricœur alude a elaboraciones imaginativas que constituyen el discurso particularmente literario: trama, intriga, metáfora, entre otras.

que sólo el poeta y el pensador son capaces de desvelarnos¹¹. De ahí, entonces, que la plausibilidad de toda comparación o símil deba evaluarse en su expresión límite: la *metáfora*. El proceso metafórico es la constitución, en el texto, de una nueva significación del objeto o cosa del mundo. Por eso, con Ricœur, entendemos la metáfora como *innovación semántica*, cuya riqueza es, precisamente, su capacidad intransferible de desvelamiento, de desocultación, de revelación de nuevas vetas de lo real. Si es posible traducir la metáfora a otro discurso, sin pérdida de sentido, entonces la metáfora se considera impropia, impotente o, bien, un ornato sin el cual el sentido puede efectivamente desplegarse, una suerte de desvío o encubrimiento de lo real. El valor de la metáfora supera toda noción ornamental; aun asumiendo la riqueza del adorno, si acaso, por agrandar momentáneamente al entendimiento, la metáfora se constituye no como condición sino como determinación de la cosa. Cuando acontece, asentimos: nos asombramos de observar algo *que estaba ahí* y que hasta ahora no vimos. Constatamos lo inusitado; no desvariamos.

5. Metodología de análisis poético

En el presente estudio, la metodología de análisis del poema combina diversos aportes, que pueden agruparse en dos dimensiones. Por una parte, están las propuestas específicamente analíticas, las consideraciones de método propiamente tal, que se mantienen dentro de la entidad textual que es el poema, el libro y/o la obra completa del autor. Son aquellas perspectivas que se atienen a la autonomía relativa de la obra literaria como obra artística, y que se proponen establecer, como principal trabajo de lectura, las estrategias literarias llevadas a cabo por quien habla en el poema. Por otra parte, están las reflexiones que ayudan a establecer el estatuto cultural de las obras literarias, el lugar dentro de la cultura en la cual un cierto poema ha surgido y desde la cual se orienta una determinada interpretación. Es la reflexión sobre el vínculo entre la obra y su cultura, donde el poema se asume como un hecho del lenguaje, fraguado *en situación*¹². Las propuestas comprendidas en la dimensión estrictamente metodológica corresponden a Michel Riffaterre, Ivor Armstrong Richards, Paul Ricœur, François Rastier, Roman Jakobson y Yuri Lotman. Riffaterre, *en Semiotics of Poetry*, es

11 No nos restringimos, ni Heidegger lo hace, a quienes profesionalmente se dedican a poetizar y pensar: narradores, poetas, filósofos, escritores e intelectuales en general, sino más bien, diremos, a todo ser humano *en situación* de poetizar y pensar. En la medida en que habitamos el lenguaje, todos los sujetos de la lengua estamos en la inminencia, a veces consumada y otras veces no, de desvelar el ser.

12 Un préstamo que nos hacemos tomado de la *poesía en situación* de Enrique Lihn.

el único de estos autores en proponer un método propiamente tal, a partir de la constatación de la especificidad de la poesía como género literario. Al obliterar la función referencial del lenguaje corriente, señala, la poesía transforma la *mimesis* literaria y, así, la relación directa de las palabras con las cosas deviene relación del lenguaje consigo mismo. Las palabras acceden, de tal modo, a lo que Luhmann, citando a Riffaterre, llama la auto-referencia del texto literario como sistema (cf. *El arte de la sociedad*). Lenguaje vuelto sobre sí mismo, unidad formal y semántica, el poema se constituye, para expresarlo esquemáticamente, en una entidad cerrada, de mayor complejidad que los demás géneros literarios. Sin embargo, la posibilidad de comprensión del poema está dada, por cierto, desde antes de acercarnos a él, desde *fuera* de él. Al respecto, aclaremos que el poema *tiende* a cerrarse, pero no para cancelarse sino para relacionarse en otra dimensión de la experiencia: hace una incitación de lectura y una donación de sentido¹³. A continuación, reseñamos el método de Riffaterre para una mejor comprensión de algunos conceptos que usamos en el análisis del poema.

Para Riffaterre, la obra se compone de *significado* y *significancia*. El significado es la sucesión de múltiples unidades informativas comunicadas a nivel mimético, que pueden estar recíprocamente reiteradas, cambiadas, contradichas, etc. La significancia, en tanto, es la unidad semántica de todas las posibilidades de variación mimética, instancia única donde la multiplicidad se aúna y las contradicciones son conciliadas. A partir de esta distinción, Riffaterre afirma que el texto poético resulta ser la modulación superficial de una expresión estructural profunda: el poema como una *variante concreta* de una *invariante abstracta*. En otros términos, el poema es un *modelo* actualizado de una estructura subyacente que lo articula como su *matriz*. Entonces, para alcanzar la significancia, que es la praxis de estas transformaciones, el lector debe sobrepujar la mimesis y acceder a la *semiosis*. Riffaterre asegura que “la destrucción de la mimesis, o su anverso, la creación de la semiosis, es así co-extensiva al texto: *es el texto*” (19)¹⁴. El discurso poético es la equivalencia, generada por la matriz, entre una palabra y un texto mayor, o entre dos textos. La derivación textual puede realizarse, también, a partir de un conjunto preexistente de palabras, denominado *hipograma*, el que opera como estructura generadora. El hipograma, dice Riffaterre, es “un sistema de signos que comprende al menos un predicado y que puede ser tan extenso como un texto [...]. Para que la poeticidad [*poeticity*] sea activada en el

13 Es necesario indicar que estas definiciones de poesía, si bien Riffaterre las plantea para el caso específico de las obras escritas en verso, abarcan perfectamente a las obras en prosa narrativa: el relato bien logrado, tal como el poema bien logrado, ofrece la total correspondencia entre sus elementos estructurales. De hecho, así han de ser comprendidos los textos narrativos que podrían considerarse en este estudio.

14 Traducción y cursivas, nuestras.

texto, el signo referente a un hipograma debe ser, por tanto, una variante de esa matriz textual” (23). El poema se entiende, así, como *sobre-determinación* de cada uno de sus elementos constitutivos: todos contribuyen a la significancia, todos ellos son variantes de una invariante. El método propiamente tal es una lectura en dos etapas: *lectura heurística*, como aprehensión del *significado* del poema a través de las competencias lingüísticas del lector, que supone todavía la noción del lenguaje referencial, y *lectura hermenéutica*, como decodificación estructural que permite acceder a la *significancia* del poema, al reconocer el lector que las contradicciones o agramaticalidades miméticas no son sino equivalencias semióticas. Tomaremos de este método, sin embargo, solamente la doble atención que se encarece al lector: hacia la diversidad heurística y hacia la unicidad hermenéutica. Lo reseñamos para mejor explicar la doble mirada que practicaremos, ya que la dialéctica diversidad/unicidad está a la base de nuestra hipótesis del hablante único del poema.

En este doble camino lector surgen importantes similitudes metodológicas. Por una parte, el *modelo* del poema, donde debe aprehenderse un significado, coincide con el concepto de *modelo o ficción heurística*, de Ricœur (cf. *La metáfora viva*). El modelo como ficción heurística consiste en la determinación del poema como objeto preciso que pide ser interpretado, que reclama una hermenéutica al hacer una *solicitud del concepto*. Una operación de cercanía, de aproximación, de focalización de la lectura, según recogemos del concepto *close reading*, acuñado por I. A. Richards y William Empson, que lo hará más comprensible y, en consecuencia, más pasible de apropiación efectiva por y para el mundo del lector¹⁵. Por otra parte, la *equivalencia semiótica* es semejante al concepto de *isotopía* de François Rastier, definido como iteración de una unidad lingüística cualquiera que forma un conjunto¹⁶. Al entrecruzarse todas las isotopías, afirma Rastier en “Sistemática de las isotopías”, se codifica un campo semiótico que tendrá que ser interpretado. Finalmente, está el aporte de Roman Jakobson, en “Lingüística y poéticas”¹⁷, quien propone que “los dos modelos básicos que se utilizan en una conducta verbal [son] *la selección y la*

15 Consignamos el concepto de *close reading* a partir de nuestras charlas con el profesor Alfonso de Toro, a quien agradecemos las exposiciones, y no desde la debida consulta a los textos del autor, dada la imposibilidad de conseguir el texto específico en que I. A. Richards y W. Empson lo exponen. *Lectura y crítica (practical criticism)*, de Richards, no presenta el concepto.

16 Rastier las clasifica en tres categorías: isotopías *clasemática*, *semántica* y *semiológica*. Esta última es subcategorizada en *semémica* u *horizontal*, *metafórica* o *vertical*, y en *horizontal* y *vertical* a la vez.

17 Un enriquecimiento ya clásico del tradicional esquema de la comunicación formulado por Karl Bühler y otros estudiosos.

combinación” (40)¹⁸. Jakobson distingue la *función poética* como la función del lenguaje centrado en el mensaje mismo, que “proyecta el principio de la equivalencia [desde el] eje de la selección sobre el eje de la combinación”, junto con enfatizar que la “habitual reiteración de unidades equivalentes” (40-41) es una exclusividad de la poesía. Si bien de carácter general, no estrictamente metodológico, la elaboración de Jakobson ha sido valorada y recogida tanto por Riffaterre como por Ricœur y Rastier.

La distinción entre combinación y selección se traducirá en otra, correspondiente: la distinción entre *sintagma* y *paradigma*. Así, los planteamientos de Jakobson, ofrecidos como validación lingüística del estudio de la poesía, fueron desarrollados por Yuri Lotman en *Estructura del texto artístico*. Según este último, el *sintagma* corresponde a la dimensión del texto que “combina las palabras de modo que formen cadenas regulares (gramaticalmente correctas) en el sentido semántico y gramatical”, mientras que el *paradigma* es aquella dimensión que “elige, de un cierto conjunto de elementos, uno que utiliza en la proposición dada” (105). En suma, como sintagma se reconocerá la combinatoria en la superficie o inmediatez del texto, aquellos componentes del *modelo heurístico*, y, como paradigma, se reconocerá la selección que forma un conjunto semántico de mayor envergadura, la determinación de *campos isotópicos*. Así, en el ámbito del texto, del tejido textual, Julia Kristeva puede postular que “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto)” (3). Por esta razón, la autora prefiere la noción de *intertextualidad* en reemplazo de la noción de intersubjetividad. Esta última remitía aún al plano del intercambio entre sujetos de discurso; la *intertextualidad* refiere a la circulación comunicativa de un texto a otro texto. Para Kristeva, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (3). Entonces, el texto se ofrecerá a la lectura como *ambivalencia*. El lenguaje de una obra literaria, estructurado como “mosaico de citas”, se constituye al convocar a otros trazos a que dejen sus respectivos ámbitos y, luego, vengán a nutrir el texto actual, aquel que leemos y/o escribimos en ese momento. La modalidad intertextual, entonces, ha de constituirse como otro expediente compositivo que vendrá, probablemente, a reforzar el perfilamiento de modelos heurísticos (Ricœur) y la formación de isotopías (Rastier).

En síntesis, estas consideraciones metodológicas ponen de manifiesto la *función reveladora* de una verdad que se ofrece sólo en el texto, tras la obliteración de la referencia de primer grado. La verdad del texto no obedece a una adecuación (*adaequatio intellectus ad rem*) ni a una verificación, sino a una *manifestación*. Entonces, no es algo que pueda poseerse y/o perderse del dominio del sujeto que lee, sino un acontecer ante el cual es posible, sí, poseerse y/o

18 Cursivas del original.

perderse. La verdad que acontece en el texto ha de manifestar, en definitiva, un *crecimiento en el ser* para quien se expone a su desciframiento, y cuya inminencia adopta la forma de una solicitud y una espera. Esto ya nos coloca en las tres categorías de la *lectura*: la *pre-comprensión*, que con Heidegger y Gadamer es definida por Ricœur como captación de un sentido previa a la explicitación detallada mediante análisis; la *dialéctica entre explicación y comprensión del texto*, como circularidad eminentemente virtuosa entre la explicitación técnica pormenorizada y la amplia captación subjetiva del lector; y el *acto de lectura*, como apropiación del mundo del texto por la colaboración imaginativa del lector. La apropiación es, así, el correlato subjetivo del concepto objetivo de *mundo del texto*: “el acto de comprenderse a sí mismo ante el texto [donde el lector] no responde al autor sino al sentido y a la referencia de la obra [en la que juntos constituyen] la ‘cosa’ del texto, el mundo de la obra” (*Fe y filosofía* 189). El lector no impone al texto su propia capacidad finita de comprender, sino más bien se expone al texto para recibir de él “un sí mismo más vasto, que sería la proposición de existencia que responde de la manera más apropiada a la proposición de mundo” (189), un *soi* o *sí mismo*, un *yo*, “constituido por la ‘cosa’ del texto” (189)¹⁹. Al estudiar el lenguaje poético de una obra particular, entonces, damos cuenta de dos dimensiones coexistentes y recíprocas del acto de lectura: la entidad del poema como *texto* y la pertenencia cultural como *contexto*. Al intersectarse los mundos del lector y del poema, se resignifica toda la existencia humana según la fuerza poética, según el poder creador del texto. Por eso, se necesitan herramientas metodológicas para abordar la obra en su especificidad literaria, y para dar, enseguida, el segundo paso hermenéutico con más fundamento: la reflexión sobre la cultura.

6. Estado de la cuestión

Los estudios sobre Pablo Neruda se ofrecen en una abundancia que es prácticamente inmanejable para cualquier estudioso que aborde esta poesía. Una cantidad que además está en permanente aumento en forma de libros, capítulos, artículos, notas, reseñas, etc., que iluminan los más diversos aspectos de

19 Ricœur subraya que estos conceptos “operan, en un plano puramente epistemológico y hasta metodológico, la *desposesión de la conciencia* en cuanto a su pretensión de constituir todo significado desde sí misma y en sí misma” (189). Esto es la consecuencia final de la crítica a la hermenéutica romántica, “en cuyo término el concepto de *mundo de la obra* ocupó el lugar que tenía el concepto de *intención del autor*” (190). Ricœur enfatiza, de este modo, el propósito de comprender la verdad en el inminente despliegue de un texto.

la vida y obra del autor²⁰. Por ello, la revisión bibliográfica que presentamos a continuación se concentra, en primer lugar, en los análisis que abordan única o principalmente el poema “Alturas de Macchu Picchu”, y, en segundo lugar, en estudios o descripciones abarcadores de *Canto general* y el resto de la poesía nerudiana, anterior y posterior al poema que estudiamos, cuya agudeza logra iluminar indirectamente pasajes del poema y resulta, por lo tanto, de ineludible interés para nuestra lectura. De acuerdo al propósito de sintetizar la trayectoria de lecturas del poema, la “historia de lecturas” al decir de Jonathan Culler, esta revisión procede en orden cronológico, desde el pasado hasta el presente. El registro de las recepciones es el registro de los énfasis sincrónicos y diacrónicos que el poema ha recibido por parte de lectores diversos. Cuando un mismo autor muestra dos o más publicaciones en años distintos, reseñamos sus trabajos en forma conjunta. Según nuestro interés cronológico, comenzamos por aquellas lecturas de la obra nerudiana anterior a “Alturas de Macchu Picchu”, cuya luz ayuda a acometer el poema de nuestro estudio, como sucede, por ejemplo, con la “Presentación” que hiciera Federico García Lorca o los “Recados” de Gabriela Mistral. Tal como se verá enseguida, reseñamos muy brevemente cada lectura, haciendo una síntesis de sus principales líneas argumentales en relación a nuestra pregunta –la identidad del hablante, el *quién* del poema– con la intención de desplegarlas en el paso-a-paso de nuestro propio análisis.

La década de 1930 constituye, para Neruda, el período de consolidación de una poética de mayor solvencia en el ámbito de la poesía en castellano. Después

- 20 La obra de Neruda ha tenido una amplia repercusión, también, en otras expresiones artísticas, que no debieran soslayarse a la hora de inventariar las lecturas de esta poesía. Tonalidades musicales, figuraciones pictóricas, texturas escultóricas, desarrollo de tramas narrativas, teatrales, cinematográficas, etc., pueden encararse como otros modos de leer los poemas que los motivan. En el caso de la música, la obra acaso más popular que suele recordarse junto a la poesía de Neruda es el álbum homónimo, “Alturas de Macchu Picchu”, de la agrupación chilena Los Jaivas. Formados en la década de 1960, exponentes de la denominada corriente folk-rock que combina el folklore latinoamericano, particularmente andino, e incluso la zamacueca de la zona central de Chile, con el rock, Los Jaivas hicieron una selección de fragmentos del poema que estudiamos. El álbum contiene las piezas: “Del aire al aire”, instrumental; “La poderosa muerte”, con extractos de las partes II, III, VI y VII; “Amor americano”, con versos de la parte VIII; “Águila sideral”, con versos de la parte IX; “Antigua América”, con las tres líneas iniciales de la parte X; “Sube a nacer conmigo, hermano”, con casi toda la parte XII; y “Final”, con los cinco versos finales de todo el poema. Por su calidad interpretativa, por su unidad de propósito musical y conceptual, el álbum es una pieza mayor en la trayectoria de Los Jaivas, tanto como una contribución, aún hoy, a la difusión masiva del poema de Neruda, en mayores proporciones que las permitidas por el hermetismo inicial del propio poema.

de seis poemarios²¹, se publica la primera *Residencia en la tierra* (1925-1931) en 1933 y una edición de ambas *Residencias* en 1935, la que conocemos hoy. El lenguaje residenciario consolida y expande de tal manera todo lo anterior de Neruda, que se hace merecedor de comentarios, reseñas y estudios, que proliferan hasta hoy. Por su penetración más intuitiva que analítica, se destaca la “Presentación de Pablo Neruda” que Federico García Lorca hiciera en España, en 1934. Junto a la célebre descripción de una poesía “más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta” (13), esto es, afincada más en el vivir que en su meditación ordenadora, Lorca procede a una puesta en relación. La poesía de Neruda ostenta una grandeza que consiste en manifestar las diversas tonalidades del idioma español de los poetas de América; juicio, el de Lorca, más interesante aun en la medida en que América no había sido todavía un tópico en Neruda. Dicha anticipación da cuenta de la atenta escucha de un lenguaje ya reconocible en su singularidad. Muy semejante es el gesto de Gabriela Mistral, quien pareciera referirse al poema que estudiamos. En “Poema de Neruda: ‘Alberto Rojas Jiménez viene volando’”, de 1933²², aprecia la actualización del compás rítmico, “que no sabe ni a romanticismo de anteaer, ni a patetismo griego ni a ingenuidad folklórica” (67). En “Recado sobre Pablo Neruda”, de 1936²³, elogia los “Tres cantos materiales” (de *Residencia en la tierra*) en su “vocablo violento y crudo, [en correspondencia con] una naturaleza que por ser rica es desbordante y desnuda” (119); poemas que valen “por la poesía entera de un pueblo joven” (119) y que evidencian al Neruda “místico de la materia” (120), con la muy castellana obsesión por la muerte. En “Pablo Neruda y su mejor reino”, de 1943²⁴, Mistral vuelve a elogiar las materias de Neruda, en que el poeta urge a la tierra hasta que ella entregue “el zumo último o la bocanada o resuello más interior” (189); “una especie de mística de la Tierra en un vuelo al revés, que

21 *Crepusculario* (1923), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Tentativa del hombre infinito* (1925), *Anillos* (1926, en colaboración con Tomás Lago), *El habitante y su esperanza* (1926) y *El hondero entusiasta* (1933, pero escrito paralelamente a los dos primeros poemarios).

22 Citaremos este recado de Mistral según su publicación en *Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*, tomo I, compilados y editados por Luis Vargas Saavedra, en 1999. Reseñamos según la fecha de su primera aparición.

23 Citaremos este recado de Mistral según su publicación en la revista *Estudios públicos*, 94 (otoño 2004). Reseñamos según la fecha de su primera aparición.

24 Citaremos este recado de Mistral según su publicación en *Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*, tomo I, compilados y editados por Luis Vargas Saavedra, en 1999. Reseñamos según la fecha de su primera aparición.

no es ascenso sino bajada hacia lo divino subterráneo” (189). Neruda inaugura, para Gabriela Mistral, una nueva sensibilidad americana.

En la década siguiente, en 1940, se publica el ya clásico estudio de Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*. Alonso se centra, desde luego, en las *Residencias*, tanto en la culminación que ellas significan de la poesía anterior de Neruda, como en los nuevos cauces que se atisban²⁵. Desde una filología estilística, el autor destaca el paso “de la melancolía a la angustia” (15) como temple principal, y la “desintegración” de la visión y la realidad (24) como perspectiva y asunto mayoritarios de esta poesía. Alonso atiende también al uso idiomático de Neruda, en cuya sintaxis destaca diversas “anomalías” (117-156) debidas a impericia tanto como a la estética particular del poeta. El análisis que Alonso hace de la construcción rítmica arroja valiosos resultados; entre ellos, la detección de esquemas de variaciones métricas en una poesía, la residenciaria, que ya optó por desajustarse de las esquematizaciones métricas. El estudio de Alonso, referencia ineludible tanto para adhesiones como para rechazos, nos será de mucha utilidad por sus observaciones de la dimensión compositiva, que detallaremos cuando corresponda²⁶.

-
- 25 En ediciones posteriores, Alonso alcanzó a incluir en su análisis el poemario *Tercera residencia*, de 1947. Sobre el poema que estudiamos, el analista señala en una nota al pie: “[n]o cuento aquí el anunciado *Canto general* del que ya se han publicado algunos fragmentos (“Alturas de Macchu Picchu”, Santiago de Chile, 1948; “Dulce patria”, Santiago de Chile, 1949) que no conozco. Sin embargo, hace años pude leer en Chile algunos otros [...]. A juzgar por aquellas muestras, la poesía del *Canto general* es grande, a veces grandiosa, de tono levantado, y con una potencia imaginativa que hace pensar en los frescos de Miguel Ángel” (355). El parámetro de Alonso seguía siendo, desde luego, *Residencia en la tierra*, a partir del cual logró entrever la dirección del nuevo paso que daría Neruda.
- 26 En 1972, Carmen Foxley estampó una breve y lúcida reseña del libro de Alonso, en su cuarta edición (Buenos Aires: Sudamericana, 1968). Foxley destaca las virtudes y limitaciones de la perspectiva del crítico, que no podemos detallar aquí. El trabajo de Alonso reviste tanto interés, incluso hoy en su calidad de clásico (de los estudios nerudianos y de la filología castellana de la primera mitad del siglo XX), que la recensión de Foxley se vuelve especialmente interesante. Véase “Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*”, de Carmen Foxley, en *Taller de letras*, 30 [Edición especial año 2002, reimpresión números 1 y 2 (1971 y 1972, respectivamente)]: 144-146. En el artículo “El mejor libro sobre el mejor Neruda, José Miguel Ibáñez Langlois se pronuncia en los siguientes términos acerca del libro de Alonso: “[e]ntre los extremos del lirismo crítico –poesía sobre la poesía– y de la pedantería estilística –el poema en el laboratorio–, tenemos aquí un modelo casi único de sobriedad analítica [...]. Lo verdaderamente arduo a la vez que útil [...] es asomarse a la oscura intersección de la experiencia y el lenguaje, y explicar por qué tales maneras de sentir el mundo y la

Por su parte, el crítico Alone (Hernán Díaz Arrieta), en “Neruda (‘Alturas de Macchu Picchu’)”, de 1947²⁷, reprueba el poema por razones que bien podrían sustentar un juicio positivo. En efecto, la descripción de Alone advierte “[u]na catarata de imágenes desligadas, un torrente de sonidos, una lluvia de palabras [...] lanzadas [...] por una voz larga, monótona [...]// ¿Prosa, verso?// En todo caso, lo que se llama ‘Literatura demencial’, liberación del subconsciente, un escaparse, un derramarse de la locura milenaria” (Salerno 324). Ironizando incluso, el crítico resiente “la agilidad de sueño con que cruza una línea a otra [sic], sin encadenamiento, hurtando el sentido, rompiendo la trabazón que espontáneamente, por un impulso lógico, tiende a formar el lenguaje” (324). Tal forma de composición, enraizada aún en la dicción de las *Residencias* y, poco menos, en la vanguardia más experimental, sale al paso como desafío interpretativo de cualquier lector. Alone, no obstante, la descarta por considerarla, de plano, carencia, defecto, falta del poeta, desde la expectativa de los poemarios en que Neruda plasmara compases más cerca de la métrica y la progresión expositiva de inicio-medio-fin. Por su parte, G. S. Fraser, en “Encuentro con Pablo Neruda”, de 1949²⁸, entrega una impresión personal del poeta, y de la sensación experimentada al oír a Neruda recitar “Alturas de Macchu Picchu”. Destaca el misterio experimentado al oír palabras que conmueven, como en “una lucha prolongada hacia un argumento, hacia una oración” (21), y en un lenguaje inhabitual, difícil de seguir. Dicha tendencia “hacia un argumento” es una afirmación valiosa para enfrentar un texto que, al menos al inicio, plantea serias dificultades de lectura. Raúl Silva Castro, en *Pablo Neruda*, de 1964, destaca “Alturas de Macchu Picchu” junto a “El Gran Océano” como las cumbres de *Canto general*. El poema que estudiamos, sin embargo, “celebrado por algunos admiradores de Neruda como su mejor logro en la poesía no erótica” (97-98), no le despierta mayor comentario que “la famosa enumeración de atributos” (98) de la parte IX.

Para Jaime Concha, en “El descubrimiento del pueblo en la poesía de Neruda”, de 1964²⁹, “Alturas de Macchu Picchu” constituye la gran plasmación de lo

vida debían engendrar tales formas de expresión, y viceversa” (1975: 155). Como crítico, el mismo Ibáñez insistirá en la búsqueda de esta intersección de experiencia y lenguaje como criterio de análisis.

- 27 En el documento “Alone y Neruda”, publicado por Nicolás Salerno, que incluye los diversos comentarios del crítico acerca de diversos momentos de la obra nerudiana.
- 28 Citaremos el texto de Fraser según su publicación en libro, de 1980. Reseñamos según su primera aparición, en “*News from South America*. London, Harvill Press, 1949” (25).
- 29 En nuestra bibliografía, el capítulo citado de Concha forma parte del libro *Tres ensayos sobre Pablo Neruda*, publicado en 1974. En dicho libro, el autor informa que

humano en la poesía del autor. Concha asegura que la poesía anterior, y fundamentalmente *Residencia en la tierra*, otorga a la humanidad un lugar secundario en relación al primer plano de las materias vegetales, de un mundo poético ahistórico. “En las *Residencias*, los árboles impiden ver al hombre” (85). El poema que estudiamos es “el encuentro con lo humano, la decisiva apertura y conquista del hombre” (86); mediante la profundización en la experiencia de la muerte y el yacer subterráneo, el hombre puede renacer de la tierra, “porque sólo de ésta proviene la vida” (90). El rostro humano de la multitud tiene, a la postre, los rasgos de la clase trabajadora. En un ahondamiento retrospectivo, Concha escribe una “Interpretación de *Residencia en la tierra*”, en 1972³⁰, valiosa tanto para el poemario célebre como, indirectamente, para el poema que nos ocupa. Una “vehemencia por el Fundamento[, expresada en] una obsesiva y patética búsqueda de los estratos creadores del ser” (31) caracteriza la poesía residenciaria. Como “caída y hundimiento, esta voluntad de descenso” (58) quiere ver germinar el ser en “el generoso amor de lo profundo” (74); dar con el origen telúrico de la realidad. En la valoración de lo humano, el sujeto vive una ética de rechazo a la sociedad y de frustración del propósito de dar sentido a la vida individual. Por eso Concha afirma que el “Fundamento en las *Residencias* no es fundante[:] adolece de una general esterilidad” (68). En suma, se observa un ánimo metafísico que Concha relaciona, con justa pertinencia aunque sin desarrollarlo, con el pensamiento de Heidegger: “esta poesía quiere ser, como toda poesía, ‘recuerdo del Fundamento’” (80). En “Neruda, desde 1952: ‘no entendí nunca la lucha sino para que ésta termine’”, de 1979, Concha recuerda el inicio de “Alturas de Macchu Picchu” como uno de los “balances poéticos” (59) muy semejantes a los de Rubén Darío, o del mismo Neruda en el poema “Explico algunas cosas”, de *España en el corazón*.

Mario Rodríguez Fernández, en “El tema de la muerte en ‘Alturas de Macchu Picchu’ de Pablo Neruda”, de 1964, indaga en el valor existencial que Neruda recoge de la muerte en el poema. Desde una inequívoca raigambre heideggeriana, la reflexión de Rodríguez se mueve productivamente en el arco de la tensión entre existencia auténtica e inauténtica, donde la confrontación humana con el morir resulta crucial para una comprensión más honda del vivir. Así, por ejemplo, lo que Rodríguez llama canto I se caracteriza por mostrar al hablante como un ser inseguro, despojado y caído, tanto como por insinuar ya un anhelo de acceso a otro

el capítulo en cuestión apareció por primera vez “en la revista *Aurora* de Santiago, Chile, publicación hoy desaparecida, año I, nos. 3-4, 1964” (85). Reseñamos el capítulo según el primer año de su aparición, pero citaremos siempre según el año de su publicación como parte del libro, en 1974.

30 Citaremos el texto de Concha según su publicación en libro, de 1974. Reseñamos según su primera aparición, en “la revista *Atenea*, n° 425, enero-julio, 1972” (31).

estado. Este paso se espera a contar de un careo decisivo contra la muerte, que motiva en el hablante una “voluntad de vínculo” con los demás seres humanos y de hallazgo de un fundamento, de alguna instancia de permanencia. En un camino arduo, el *yo* del poema debe enfrentar, además, la muerte propia. A partir del canto VI, continúa Rodríguez, la experiencia individual del *yo* asume el carácter de tránsito hacia la experiencia de lo colectivo. Así, la permanencia de la piedra y la construcción incaica irá comunicando una perennidad con el signo del amor fraternal que “hace retroceder a grandes golpes la muerte” (46). Y será “el amor, la piedad, el afecto conmovedor despertado por el dolor” (49), la modalidad elegida por el hablante para establecer los anhelados lazos con sus semejantes. El punto de partida de esta elección, indica y reitera Rodríguez, es el sentimiento de solidaridad que el hablante vive respecto “de todos los hombres, y, específicamente, del hombre cuya existencia está marcada por el dolor, el hambre, el despojo, por aquel ser expuesto al dominio cruel de otros (el inca, los sacerdotes, los verdugos)” (49). Al sentirse solidario, en especial, de esta humanidad sufriente, el *yo* puede sentirse asimismo perteneciente a esa comunidad y quedar habilitado para escucharla, en el día actual, y constatar así toda su vigencia.

Hernán Loyola, en *Ser y morir en Pablo Neruda 1918-1945*, de 1967, plantea un interés específico en el poema. Efectivamente, según su opción biográfico-literaria, el crítico establece sugerentes relaciones entre algunos hechos de la vida de Neruda y ciertos pasajes del poema. Subrayamos la importancia que asigna a *Residencia en la tierra* como antecedente revisitado por el hablante al inicio de “Alturas de Macchu Picchu”, en cuanto profundización en las materias terrestres y preocupación por la muerte. Destacamos, también, el advertir dos grandes momentos: el uno, desde la parte I a la V, y el otro, de la VI a la XII. Loyola enfatiza un aspecto que nos interesa y que abordaremos en la lectura: “Macchu Picchu” se hace presente recién en la parte VI del poema. Las cinco anteriores constituyen una síntesis del pasado personal y poético de Neruda; de ahí el recurso a las *Residencias*. Pero al menos dos asuntos de Loyola nos resultan, por ahora, difíciles de aceptar. Primero, el llamar “Neruda” al hablante del poema; el *yo* que declara la “propia muerte” (parte IV) y luego continúa hablando merece un examen detenido, tendiente a explicar dicho cambio: ¿quién puede hablar así? El segundo tópico es el recurso a la biografía para explicar el poema en estos términos: “el ingreso definitivo de Neruda a las filas del Partido Comunista de Chile y la composición de ‘Alturas de Macchu Picchu’ son dos expresiones gemelas y simultáneas de un mismo hecho interior” (202). Aun aceptando esto como premisa, no queda claro cómo gravita, concretamente, la experiencia previa del poeta en el poema que tenemos delante; así Loyola agregue que “[a]mbas se explican mutuamente y se complementan” (202). El crítico ofrece, además, un esquema de abordaje del poema que desarrolla mejor en el artículo “Alturas de Macchu Picchu”, de 1987. En éste, propone interesantes

distinciones: zona I (partes I-V) y zona II (VI-XII) otra vez; un descenso órfico en cada zona, con la secuencia extravío-descenso-retorno (zona I: extravío en las materias, descenso a la tierra, y retorno a la vida social general; zona II: extravío en Macchu Picchu, descenso en la muerte y retorno a la vida americana); la trayectoria del mito a la historia (en la zona I, de la tierra a la modernidad, y en la II, de “Macchu Picchu” al tiempo americano); un eje vertical pasado/presente, y otro eje horizontal yo/otro. La identificación biográfica del texto de 1967 ha mutado ahora a expediente literario, ficcional: el hablante es “Pablo”, una especie de doble de Neruda que lo representa en el poema³¹. A modo de síntesis, Loyola plantea, en “El poeta y el investigador”, de 1998, que “[I] a urgencia de resolver o superar el conflicto naturaleza/historia, caracterizador de la especie humana, es la exigencia ideológica que funda toda la escritura de Neruda” (116), y ejemplifica con “Alturas de Macchu Picchu” y otros poemas.

Emir Rodríguez Monegal, en *El viajero inmóvil: introducción a Pablo Neruda*, de 1966, profundiza diversos aspectos de la poesía nerudiana publicada hasta entonces, con una importante proporción de datos biográficos enlazados a la creación poética. Para nuestros fines, el aporte de Rodríguez Monegal reside principalmente en lo que él llama *el sistema del poeta*³². Con el ánimo de confrontar la descripción, ya tópica en esos años, de Neruda como “poeta volcánico y torrencial, intuitivo, desconocedor de las reglas del arte” (63), el crítico se aplica a discernir la poética que el mismo poeta ha explicitado, para demostrar hasta qué punto Neruda conoce su propio arte. “El volcán también tiene sus leyes, su sistema” (63), observa. El poema “Arte poética”, de *Residencia en la tierra*, es la prueba elegida. Apoyado en el análisis de Amado Alonso, Rodríguez Monegal concuerda con el acento puesto en la inspiración de estirpe romántica, como un rasgo significativo en la poética expresa del poema, pero asimismo desaprueba la omisión de Alonso de un énfasis crucial, a su juicio: la explicitación de lo profético. Una noción simplista del Romanticismo habría impedido a Alonso, según Rodríguez Monegal, detectar la profecía como rasgo inherente de la mejor poesía romántica³³. En el poema “Arte poética”, poesía

31 Loyola mantiene este expediente en la edición de los cinco volúmenes de las *Obras completas* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999-2002).

32 “El sistema del poeta” es además el título de la conclusión de *El viajero inmóvil*, que se publicó también en forma independiente, como artículo, en *Pablo Neruda. El escritor y la crítica*, de 1980, editado por el mismo Rodríguez Monegal junto a Enrico Mario Santí (cf. bibliografía). Reseñamos y citaremos de esta última publicación, por presentarse corregida y ampliada.

33 Rodríguez Monegal ejemplifica con Blake, Hugo, Hölderlin, Nerval, y establece un ilustrativo paralelo entre Neruda y Goethe en virtud de los cambios de estética y las actitudes hacia la propia obra.

y poeta experimentan una metamorfosis que va desde el hermetismo, perfectamente observado por Alonso, a la profecía. La dificultad expresiva inicial se comprende como aspiración de claridad. “El poeta es, en esta concepción, el espacio donde el viento y la noche y el día que arde se encuentran para suscitar por medio de la palabra el don profético. Desde el mismo vórtex de esta conflagración de elementos y sustancias, centrado en la oscuridad y el movimiento, el poeta habla. Ahí está la raíz del canto” (70). Es la aspiración de “una poesía del misterio metafísico” (72) de la realidad, que puede ser capaz de salvar al poeta y, también, de rescatar el mundo.

Rodríguez Monegal reconoce en “Alturas de Macchu Picchu” una nueva cima de la poesía nerudiana. Al comentar el poema, advierte dos grandes series: revisión vital y poética, de las partes I a la V, y descubrimiento de Machu Picchu y de la propia pertenencia y solidaridad con aquellos hombres, de las partes VI a la XII. Al final del poema, el gesto de *vocalizar*, de dar la propia voz al pueblo mudo, constituye el reconocimiento de la propia vocación del poeta en un nuevo estadio de su profecía. “Testigo del hoy y del ayer, observador y víctima, cantor y actor del drama, Neruda está en todas partes al mismo tiempo porque no es ya un hombre, ni un poeta, sino una voz que viene desde el fondo de los tiempos y que canta hoy, vocalizando todas las voces del Nuevo Mundo” (80), asegura el crítico. El expediente de la vocalización es, entonces, el modo específico como la profecía da un nuevo paso en la poesía nerudiana, desde la estética de las *Residencias* a la estética del *Canto general*. El crítico sostiene que “Alturas de Macchu Picchu”, en este sentido, es el verdadero comienzo de *Canto general*. De este modo, si en “Arte poética” el poeta cumple su oficio profético como *espacio*, en “Alturas de Macchu Picchu” lo cumple al constituirse en *voz*. En su consideración de otras lecturas, Rodríguez Monegal disiente de Hernán Loyola en la medida en que no sería posible verificar, en el poema, la ideología comunista del poeta que Loyola destaca como fuerza generadora. El crítico desestima, además, la sobreimposición que hace Robert Pring-Mill de su perspectiva cristiana al traducir un pasaje del poema³⁴. En suma, “la ideología del senador Pablo Neruda y la ideología del poema son cosa distinta. La ideología del poema es [...] mucho más profética que materialista; está más cerca de William Blake, de Hugo, de Whitman, que de Marx o de Lenin” (81). En tanto el poeta descubre en Machu Picchu la confirmación de su vocación poética como cantor de Amé-

34 Se trata de un pasaje de la parte VII del poema. Donde Neruda escribe “vaso”, Pring-Mill anota “chalice” (*cáliz*). Cuando nuestro análisis llegue a ese momento, hemos de referirnos al asunto. El texto en cuestión es el “Preface” de Robert Pring-Mill a la traducción de Nathanael Tarn, *The Heights of Macchu Picchu*, publicada en Londres (Jonathan Cape, 1966): 7-13.

rica, el poema es un canto profético. Algunos poemarios siguientes de Neruda confirmarían el oficio profético³⁵.

Juan Larrea, en “Machupicchu, piedra de toque”, de 1966³⁶, comienza declarando su admiración por la ciudadela incaica. “Hay allí algo que no se ajusta a las dimensiones de lo humano por mucho que se las hipertrofe o enaltezca, cierta rara sublimidad que no se siente en El Escorial, en Atenas o Roma, en Delfos, en Gizeh y demás lugares prestigiados por la acción del hombre. [A]lgo que reclama explicación” (135-136). Dicha explicación es buscada por Larrea en el arte y, particularmente, en la poesía. El poema de Neruda salta como obra cuasi obligada; sin embargo, Larrea inicia su examen del texto descalificando al autor. No mencionaríamos este hecho si no se mezclara con la lectura del poema: Larrea va y vuelve de poeta a poema sin solución de continuidad. Entendemos, al cabo, que así es como lee “Alturas de Macchu Picchu”. Larrea enfatiza que el poema adolece de una arbitrariedad compositiva que se evidencia, especialmente, en la parte IX: “sustantivos y adjetivos se comportan como los asistentes a una de esa reuniones donde se apagan de pronto las luces y cada varón se apareja en la oscuridad con la primera adúltera que agarra” (148). El crítico atribuye esto a la recomendación dadaísta de “meter en un sombrero una serie de palabras recortadas de un diario y agitarlas concienzudamente para irlas sacando con solicitud y escribiendo una tras otra” (148). El empeño de Larrea logra hacernos visible, sin embargo, una importante intertextualidad con la “Letanía a la Virgen”. Pero junto con ello, Larrea procede a imitar paródicamente la profusión de imágenes que caracteriza esta parte del poema, con el doble propósito de demostrar esa arbitrariedad compositiva por parte de Neruda, y de señalar, lateralmente, la norma de solución³⁷. Por último, Larrea apuntará interesantes relaciones, lamentablemente sólo esbozadas, entre “Alturas de Macchu

35 Rodríguez Monegal cita momentos de *Odas elementales*, *Estravagario*, *Memorial del Isla Negra*, *Fin de mundo* y especialmente *La espada encendida*. El acento en este último, como incitación a un análisis más detenido, será oído y desarrollado por Enrico Mario Santí en un artículo que entrega importantes vínculos con el poema que estudiamos, y que reseñamos más adelante.

36 Reseñamos y citamos este texto según su aparición en *Del surrealismo a Machupicchu*, de 1967.

37 Efectivamente, y como veremos en su momento, quizás el mayor desafío que la parte IX de “Alturas de Macchu Picchu” presenta a la interpretación consiste en averiguar la determinación de cada unidad constitutiva: nombres, imágenes, versos. Dicha parte del poema nos deja ante un doble riesgo que, si bien proviene de toda obra artística, ahí parece exacerbarse: el riesgo de la sobre-interpretación, del determinar nosotros, lectores, aquello que era tarea del autor, y el riesgo opuesto, el de la sub-interpretación, el de atribuir al autor la razón de un enigma cuya solución nunca conoceremos.

Picchu” y la *Comedia* de Dante, los poemas “A las ruinas de Itálica”, de Rodrigo Caro, y “Visión”, de Rubén Darío, y hasta algunos pasajes de César Vallejo, para señalar cómo debiera haber procedido Neruda. “[D]e nada sirve [el poema] para descubrimos el valor real, indígena y prehispánico de Machupicchu; pero sí es de] utilidad para precisar no pocas cuestiones relativas al autor y a su poesía, [y] su voluntad de propaganda al servicio de una causa política” (164). Larrea evalúa el poema, en suma, desde parámetros literarios pre-vanguardistas y desde la dimensión arqueológica e histórica de Machu Picchu, tanto como desde su propia animadversión hacia el poeta.

La década de 1970 es especialmente profusa en los estudios nerudianos. En el texto que prologó una versión francesa de *Residencia en la tierra*, “Carta abierta a Pablo Neruda”, de 1971³⁸, Julio Cortázar pondera dicho título en relación con la obra siguiente del poeta. Ante el reiterado gesto del Neruda didáctico de rechazar explícitamente las *Residencias*, el autor postula, en un tono marcadamente fraternal, la centralidad de la poética residenciaria para comprender, incluso, toda la poesía nerudiana posterior: “los poemas de las dos primeras *Residencias* contienen toda tu poesía futura y te contienen, lo creas o no, en tanto que poeta revolucionario” (33). Cortázar aconseja recordar que “gracias a esa terrible y maravillosa experiencia poética que fue dando esos poemas, pudiste tú salirte de ti mismo, entrar en la otredad armado de pies a cabeza, lúcido y seguro, y que sólo al término de esa larga, lenta exploración de tu contorno, alcanzaste la madurez que nos daría el *Canto general* y tanto más” (33). El giro, capital en muchos escritores, se produce desde “un *yo* que aún no había accedido al *tú*, [...] al reclamo revolucionario universal que a tantos nos ha expulsado de nosotros mismos como en un autonacimiento necesario y atroz” (32). Es claro que Cortázar pondera mejor, poéticamente hablando, las *Residencias* que *Canto general*, pero si verificamos dicho tránsito que el hablante vive hacia el *tú* en “Alturas de Macchu Picchu”, la densidad poética de las *Residencias* debiera salirnos al paso en el poema mismo. Ello nos hace pensar, también, en la posibilidad de que el descubrimiento del prójimo, el encuentro con ese *tú*, participe de aquella densidad, esté fraguado con una solidez poética semejante.

Juan Villegas, en “Héroes y antihéroes en el *Canto general*”, de 1971, propone la perspectiva mítica, y particularmente la figura del héroe, para abordar el poemario. Del poema que nos ocupa, Villegas señala que el itinerario del hablante, que ha sido mayormente interpretado como el recorrido personal de Neruda, ofrece momentos “equivalentes a los mitemas de la aventura” (144), como el abandonar la tierra, la soledad dolorosa, el extravío en un laberinto, el ascenso

38 Citaremos la carta de Cortázar según su aparición en libro, en 1980. Reseñamos según la fecha que lleva al final: “Viena, septiembre de 1971” (36), tras lo cual los editores anotan: “*Revista Iberoamericana*, 39 (1973)” (36).

a la montaña de la revelación, el regreso a las tierras bajas con el mensaje revelado y la disposición a comunicar ese mensaje. Para Villegas, “[e]l ascenso a la montaña tiene connotaciones mítico-religiosas indiscutibles” (144), porque el hablante-héroe, sostenedor del bien, porta la posibilidad de salvar y redimir al pueblo. Una primera consecuencia de la noción mítica es el reconocimiento del hablante como alguien distinto de la persona de Neruda. El héroe supone, por sí solo, una entidad perteneciente a la ficción, a “la imaginación mitificadora” (151), donde reside, según Villegas, la trascendencia de la poesía nerudiana. En segundo lugar, el trabajo con el mito nos deja en las lindes de tópicos religiosos, de creencias en relación a las cuales tendríamos que situar nuestra propia lectura del poema. En *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto general de Neruda*, de 1976, Villegas extiende el análisis anterior con entradas a cada sección del poemario y consideraciones transversales. Reitera la opción metodológica de distinguir “entre el hombre Neruda y el hablante lírico” (87), en virtud de la cual las diversas caras que asume la voz pueden apreciarse como evidencias del complejo proceso de mitificarse no sólo a sí misma (cf. “La mitificación de ‘yo poético’”, 77-115) sino también a América. Villegas concibe “*Canto general* como la narración de los orígenes –los comienzos, el *illo tempore*–, la caída o explotación de los hombres por los seres demoníacos y la proximidad de la redención” (39), en un desciframiento del mal ayudado por las reflexiones de Paul Ricœur. Por otra parte, si bien esta redención generalmente emana de la opción marxista, el crítico observa que en “*Alturas de Macchu Picchu*” el redentor es “el yo poético [...] de algún modo vinculado con Cristo” (103). Villegas contribuye a leer el marxismo nerudiano como ingrediente del proceso mitificador, y el *Canto general*, en suma, en la vasta tradición de la poesía como canto.

Cedomil Goic, en “‘*Alturas de Macchu Picchu*’: la torre y el abismo”, de 1971, pone el acento en el carácter elegíaco del poema, y, particularmente, de elegía heroica o política, dada su lamentación de la muerte colectiva. En tanto el poema se refiere a un lugar americano prehispánico, el crítico lo sitúa entre los motivos indigenistas inaugurados por Gabriela Mistral en los “Himnos” americanos³⁹. Las tres partes tradicionales de la elegía se encuentran, según Goic, distribuidas por todo el poema. La primera, *consideraciones sobre la muerte*, está en el despertar de la conciencia simbolizado en la imagen de la torre y el abismo, que Goic destaca también en el poema “*Visión*”, de Rubén Darío. Un despertar donde el conocimiento poético es la vía de acceso al ser, en una iniciación que hará descender y ascender al poeta con sapiencia sobrenatural, y pasar de la visión poética a la visión metafísica de resonancias quevedescas.

39 Se trata de los “Dos himnos”: “Sol del trópico” y “Cordilleras”, en la sección “América”, de *Tala* (1938), donde les siguen los poemas “El maíz”, “Mar Caribe” y “‘Tamborito panameño’”.

La meditación acaba por comprender las diversas muertes agrupándolas en dos categorías: la intrascendente, cotidiana, propia, mera ruina, y la trascendente, histórica, colectiva, posiblemente generadora de un nuevo ser. El poeta quiere religar, mesiánicamente, a los muertos y a sí mismo con el origen perdido. El modelo del hombre nuevo, de origen en san Pablo, es visualizado en Neruda política y no trascendentemente. La *lamentación*, segunda parte de la elegía, recuerda “A las ruinas de Itálica”, de Rodrigo Caro, poema ejemplar al respecto, y está señalada por: la *deixis*, o indicación desolada de las ruinas (parte VI del poema); la *némesis*, o restitución del equilibrio roto, acá evidenciada por la vanidad del mundo ante el paso del tiempo, pero despojada de lo ominoso o terrible, y más bien amorosa (parte VI de nuevo); la *caída*, o ingreso en la muerte (partes VI y VII); *fugacidad y olvido* (VII y XII); el *ubi sunt*, o averiguación de una humanidad que aquí se intuye degradada (X); y los *catálogos*, o enumeración de personajes notables, que en el poema de Neruda son los obreros y artesanos (III, XI y XII). La *consolación*, parte final de la elegía, es acá la invitación mesiánica del poeta a los olvidados a participar con él en un cuerpo terrestre de prolongaciones eternas o mágicas. Por ello Goic lo llama “poeta teólogo” (163). El hablante restituye la integridad del mundo inmortalizando a los oprimidos, y aspira finalmente a un nuevo orden de realidad.

Edmond Cros, en “Análisis del poema IX del canto II del *Canto general*”, de 1971, revisa la configuración de Machu Picchu, en la parte IX del poema, como una serie de “transfiguraciones líricas” (169). El autor asegura que “el delirio y la expresión caótica, [la] ausencia de todo encadenamiento de ideas, la imprecisión en la cual permanecen los elementos en los que se sostienen esas metáforas” (167-168), caracterizan esta específica composición que, muy sugerentemente, denomina “descripción cubista” (171) de Machu Picchu. En un valioso esfuerzo de averiguar la determinación de las unidades respectivas, Cros establece ciertas regularidades de figuras que ayudan a visualizar no sólo algunas correspondencias internas de la parte IX, sino también respecto de otros pasajes del poema. Así el triángulo, la nave, las nociones de eternidad y sacralidad, entre otras recurrencias, hacen visible, en conjunto, una sola gran “metáfora ausente” (174): la presencia del sol. El autor postula que el sol es el objeto principal de esta descripción que, en primer plano, nos conduce al objeto Machu Picchu. Todo ello sustenta, según Cros, “[I]a permanencia de la vida bajo las apariencias de la muerte [y la] construcción progresiva de una visión profética de resurrección” (175). De este modo, el crítico proporciona una especie de guía de lectura para acometer un pasaje, la parte IX del poema, especialmente desafiante a la comprensión, como hemos comentado a propósito de la lectura de Larrea. Edmond Cros, en este sentido, da un paso adelante en términos de disponibilidad hacia el poema. Situado en un paradigma posterior al Modernismo, el crítico se apresta a recibir aquello que el poema tiene para revelar, sin

anteponer normativas ni *aprioris* que deban ser verificados, salvo la revelación de un mundo, lo propiamente poético del texto literario. Aun registrando diversas dificultades, Cros logra abrirse camino en el poema y proponer una vía de comprensión de ramificaciones plausibles.

Todavía en 1971, John Felstiner propone un apreciable trabajo comparatístico. En “La danza inmóvil, el vendaval sostenido: ‘Four Quartets’ de T. S. Eliot y ‘Alturas de Macchu Picchu’”, estas obras de Eliot y Neruda son comprendidas desde una perspectiva que cabe denominar existencial, de acuerdo a los hechos biográficos, intelectuales y espirituales más determinantes, a juicio del autor, de dos poetas aparentemente muy disímiles. Este esfuerzo supone una contextualización de los respectivos poemas biográfica e idiomáticamente, según los hitos históricos de mediados del siglo XX (recordemos que Eliot publica su poema completo en 1943, y Neruda en 1946). En “Alturas de Macchu Picchu”, Felstiner destaca: la formulación del vivir como sustancia en flujo hacia la extinción (partes I a V); la gravitación del amor que, recogido en la naturaleza (parte II), “deberá realizarse en el curso del poema” (190); la caracterización de Machu Picchu como lugar enteramente originario; la letanía de la parte IX, de donde destaca, entre otros, el epíteto “vendaval sostenido” (que intitula el estudio) por su conjunción de dinamismo e inmovilidad; las similitudes del hablante respecto de Cristo, por el rechazo que sufre de sus semejantes (parte IV), por la conmiseración que experimenta ante el dolor del prójimo (V y XI), y por la crucifixión que visualiza (XII), donde Whitman se hace presente de modo intertextual; y, finalmente, la redención de los muertos por obra del amor del poeta (XII). Felstiner postula que el poema, en “la búsqueda de una visión reintegradora de la totalidad” (180), se sostiene entre la tragedia y la profecía, entre la calamidad de lo irremediable y la anticipación de un futuro posible. En palabras de Eliot, quien plasma un propósito similar en su poema, es “an end and a beginning” (191), “still and still moving” (192). Se trata de poemas que responden principalmente a sus propias necesidades internas (192), y no a escuelas o estilos artísticos donde pudieran comprenderse reductivamente. Las lecturas políticas debieran, asimismo, enraizarse “en estas categorías del vendaval sostenido y de la danza inmóvil” (192) para ponerse a prueba como perspectivas. Denominador común de gran potencia, Felstiner celebra en ambas obras el propósito reintegrador de lo humano.

En “Pablo Neruda, poeta del tercer día de la creación”, de 1972⁴⁰, Gabriel Celaya caracteriza a la persona identificada con su poesía en términos de desmesura germinal. Gozador del idioma, obsesionado con una multiplicidad de

40 Citaremos el texto de Celaya según su publicación en libro, de 1980. Reseñamos según su primera aparición, en “*Revista de Occidente*, 36, 1972, págs. 95-101” (20).

detalles de construcción poética, Neruda sabe también dejarse llevar, porque es “un poder tónico desencadenado, un volcán y un torrente que lo arrastra todo en sus enumeraciones caóticas [...], una selva en perpetua germinación, una explosión popular, una revolución permanente como la naturaleza, una criatura del Tercer Día de la Creación: Dragón de larga cola, ser informe, culebra gorda en el letargo de su cambio de piel” (19). Poeta él mismo, Celaya cita pasajes de un poema suyo dedicado a Neruda, donde este último es descrito como un saurio arcaico, a medio camino entre la materia que lo rodea y la propia autonomía orgánica. Y enfatiza que Neruda, al dar la impresión de hombre viejo, era más bien “arcaico” (16). Asimismo, Ignacio Ossa, en “Empresa poética del rescate: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*”, de 1972, al tratar de una obra distinta de nuestro interés, desliza un comentario que merece examen. Cuando hace el recuento de la poética nerudiana correspondiente al poeta como portavoz de la humanidad, afirma: “[a]sí como la tradición identifica la misión creacional de los artistas con Dios, en este crisol latinoamericano el poeta [que habla en la parte XII de “Alturas de Macchu Picchu”] desempeña el rol de un Cristo” (48). Lo evaluaremos cuando proceda en nuestra lectura, junto a las reflexiones de Felstiner a este respecto.

Hugo Montes dedica al poema de Neruda el capítulo más extenso de *Machu Picchu en la poesía*, de 1972⁴¹. La lectura de Montes, cuyos aportes puntuales consignamos en nuestro análisis, considera que “el poema es en parte lírico y en parte épico; la subjetividad del poeta no cede del todo su lugar a la realidad objetiva, ni viceversa” (53). De apreciable valor pedagógico es *Para leer a Neruda*, de 1974. Destacamos las siguientes observaciones sobre la poesía nerudiana previa a “Alturas de Macchu Picchu”: la “libre regularidad métrica” (7) de los dos primeros poemarios, es decir, el recurso a la métrica habitual con alteraciones inhabituales; la omnipresencia de la tierra en las *Residencias*, que exceden y tienden a destruir al *yo*; y el modo paulatino de operarse el cambio desde el relato de la propia vida al relato de América, desde la lírica que caracteriza hasta las dos primeras *Residencias* a la épica visible ya en *Tercera residencia*: “el paso necesario [que] no se improvisa” (49). Dentro de *Canto general*, “Alturas de Macchu Picchu” constituye, también para Montes, el paso desde el mito a la historia. El poema plantea la fuerte ruptura del hombre respecto de la naturaleza, y la importancia de la muerte como amenaza de ruina total, cuya invitación al hablante motiva el ascenso de éste a Machu Picchu y su posterior identificación con los moradores ahí muertos. De ahí que el poeta, quien ha sido narrador, personaje narrado y hablante lírico, pueda finalmente ser el “portavoz” (66) de quienes ya no tienen voz. La densidad poética de *Canto general*

41 Libro reeditado en 1976 (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica) y 2009 (Santiago: Zig-Zag).

pone la metáfora como “expresión no mediatizadora sino –paradójicamente– de inmediata representación de lo cantado” (68). Enseguida, como “constantes poéticas” nerudianas, Montes subraya, entre otras: la permanente centralidad del *yo*, con todas las variables anímicas y de propósitos, incluyendo el propósito de hacerse invisible como organizador de realidad; y el lenguaje telúrico, una palabra poética que “parece surgida” (138) de la tierra y los objetos antes que de los libros y la tradición.

Francoise Perus, en “Arquitectura poética de ‘Alturas de Macchu Picchu’”, de 1972, propone un punto de partida muy afín al nuestro:

Si bien podemos hallar en [el poema] una evocación de la ciudadela incásica y de su asombrosa topografía, [...] el propósito de Neruda no es, ni hubiera podido ser, el de *ilustrar* la geografía o la historia americanas. La representación del escenario geográfico y la civilización precolombina son, en realidad, el asiento de una vasta construcción poética a través de la cual se expresa la cosmovisión del poeta chileno llegado a la madurez de su concepción de la vida y de su talento artístico (104)⁴².

Este primer énfasis en el trabajo propiamente constructivo del poema derivará asimismo en la incorporación de la lectura de Hernán Loyola, en términos de la estructura bipartita que se advierte en el texto. Por un lado: secciones I a la V, parte metafísica caracterizada por el desgaste existencial, el “vértigo de la muerte y correlativa búsqueda del fundamento del ser” (104). Por otro: de VI a XII, el materialismo histórico expuesto en el hallazgo de la morada y en el reconocimiento de la cultura del hombre americano y de su proyección histórica. Poema que evidencia, en la medida en que acontece como devenir, un aliento narrativo dado por el itinerario del *yo* poético y, también, el despliegue de acciones de un amor fecundo. Al indagar propiamente en la construcción poética del texto, Perus observa la operatividad de tres sistemas de imágenes: el vegetal, el mineral

42 Cursivas de la autora. A propósito del énfasis en la construcción poética y en su diferencia respecto de la eventual ilustración geográfica e histórica de América, llamamos la atención sobre el libro *Pablo Neruda: la invención poética de la historia*, de Eugenia Neves (Santiago: RIL Editores, 2000). Teniendo a *Canto general* como principal objeto de análisis, el estudio sólo refiere a “Alturas de Macchu Picchu” en un par de páginas que discuten, muy brevemente por lo demás, las ponderaciones que Hernán Loyola, Emir Rodríguez Monegal, Robert Pring-Mill y otros críticos, han dado a la posición política de Neruda al momento de abordar el poema. Es decir, en “Alturas de Macchu Picchu” no parece abordarse la historia, según derivamos de la omisión que Neves hace del poema en su libro. Rescatamos, eso sí, la noción de *invención poética*, afín a la noción de *construcción poética* de Perus, en cuanto ofrece posibilidades de verificar una referencialidad recodificada, *poetizada*.