

JOHN FELSTINER

Stanford University - California USA

La danza inmóvil, el vendaval sostenido: *Four Quartets* de T. S. Eliot

y

Alturas de Macchu Picchu

It is difficult
to get the news from poems
yet men die miserably every day
for lack
of what is found there*

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

I

Tours, Francia, 4 de julio. Mis alumnos norteamericanos me colman de impaciencia. Se valen de cualquier pretexto para organizar fiestas. Han decorado la sala con banderines y carteles: «Vota Comunista», «El Socialismo Si Chiama», substraídos durante una de sus excursiones a Roma, mientras que hoy mismo los titulares de la prensa denuncian que hemos ensombrecido el cielo en Indochina durante los últimos nueve años y que McGovern está perdiendo apoyo en Wall Street debido a sus ideas sobre política económica: reformas sociales, redistribución del ingreso, reducción del presupuesto de Defensa.

14 de julio: banderas, bandas militares, desfiles de tanques y tropas. Durante un congreso socialista celebrado aquí hace más de medio siglo «el delegado de Indochina», tras un primer fracaso en la Conferencia de Versalles, intentó por segunda vez hacer un llamado para que se estudiara la situación del Viet Nam colonial. ¿acaso un gran nacionalista? ¿o un comunista? De uno u otro modo, en Francia uno se siente más cerca de la guerra de Viet Nam y de sus víctimas.

Todo aquel norteamericano que en este preciso momento —julio de 1972— pretenda escribir algo acerca de *Alturas de Macchu Picchu* deberá comenzar por aceptar su propio compromiso frente a una historia trágica —pese a que la palabra «trágica» le otorga demasiada dignidad. Con la guerra de Viet Nam y la IRT en primera plana ¿con qué fin

multiplicar palabras y tratar de llamar la atención sobre uno mismo? Y sin embargo, me parece necesario establecer el alcance que puede adquirir el poema de Pablo Neruda para un extranjero. En diversas ocasiones he podido analizar la obra de Neruda con otros norteamericanos. Celebro, pues, la oportunidad que ahora se presenta de reorientarme hacia los latinoamericanos.

Dado que *Alturas de Macchu Picchu* implica la lucha librada por un individuo para redimir el presente a través de una comprensión de la historia de su propio continente, el poema nos conduce, forzosamente, a situarnos personalmente dentro de aquel mismo tiempo y espacio. Cuando Neruda, dirigiéndose a los trabajadores muertos, dice:

*desde el fondo habládme toda esta larga noche,
como si yo estuviera con vosotros anclado,*

no podemos limitarnos a responder: «Sí, la petición nos parece razonable dada la estructura del poema». Será preciso anclarnos —a menos que decidamos lo contrario— en la cosmogonía creada por el poema. Tratándose de esta creación tan conscientemente latinoamericana, el yanqui, el gringo, debe establecer su propia perspectiva sobre aquel lejano

*Es difícil / extraer noticias de poemas sin embargo
hay hombres que mueren desdichados cada día por
carecer / de lo que en éstos se encuentra.

lugar andino, los acontecimientos históricos que rodean a éste y el particular lenguaje en que el poema está inscrito. Del mismo modo, me parece necesario describir mi propia trayectoria hacia Macchu Picchu, hacia Chile y hacia la poesía de Neruda; y explicar las razones que me mueven a situar el poema anglonorteamericano más importante de este siglo junto a *Alturas de Macchu Picchu*.

Al finalizar la primavera de 1967, tras dos años de bombardeos intensivos sobre Viet Nam del Norte, mientras miles de jóvenes, *flower children* se instalaban en el Parque Golden Gate, mi mujer y yo partimos de California con destino a Chile, efectuando una gira previa de un mes por Latinoamérica. Ella, para hacer trabajos de investigación sobre la Independencia de Chile, y yo, para dictar un curso sobre literatura norteamericana en la Universidad de Chile, en Santiago. Debido a mi situación en aquel momento, sin haber obtenido aún el cargo de profesor en propiedad y teniendo a mi haber solamente un libro inconcluso acerca de la literatura inglesa de fines de siglo, mi partida hacia un país subdesarrollado para enseñar una materia relativamente nueva para mí, fue considerada temeraria.

Como yo no hablaba español, busqué una edición bilingüe de *Alturas de Macchu Picchu* (¿Pero qué era Macchu Picchu exactamente? ¿Algo semejante a Popocatepetl o a Portillo?) Más que la posibilidad de conocer un poema en sí, me pareció una oportunidad propicia para iniciarme activamente en el idioma español. Antes de ir a Macchu Picchu, durante una cálida noche, en nuestra habitación del hotel en el Cuzco lo leí por primera vez. Más adelante, después de haber vivido aproximadamente un mes en Chile comprendí hasta qué punto me había transformado fundamentalmente este descubrimiento simultáneo de un continente, de un idioma y de un poeta.

II

A lo largo de mi vida, desarrollada entre Nueva York y Boston, con frecuentes viajes a Inglaterra y a Europa, nada me había preparado para América Latina o para Chile. California tiene cierta semejanza, pero el hecho de vivir en un lugar donde abundan las frutas y el vino, entre costa rocosa y la Sierra, en una ciudad de nombre hispánico

y con una cierta cantidad de habitantes que hablan el español, de todos modos no es suficiente. América Latina está demasiado cerca de nosotros, nuestras relaciones con ella han sido demasiado utilitarias como para capturar su verdadero sentido. Tenemos una idea en general llana de las civilizaciones indígenas, aunque Macchu Picchu fuera descubierto en 1911 por Hiran Bingham, un tenaz y erudito hombre de Yale. El término «americano» denota por igual el Sur y el Norte sólo para geógrafos y etnógrafos. Pasado el «límite del sur» nuestros enlaces no pueden ser más obvios: gestiones diplomáticas que van de la dificultad a la arrogancia, intercambio de turistas y capitales por café, azúcar, cobre, mano de obra, etc., y mutuos préstamos lingüísticos de «barbecue» y «hi-rise» por palabras que conservan vagas asociaciones degradadas como calaboose, desesperado, guerrilla, vigilante. Decimos, «Remember the Maine», «the Alamo», y en el himno de los Infantes de Marina «the halls of Montezuma».

Si la frase *civilización latinoamericana* nos trae a la mente las pirámides mayas, el culto del sol, la talla del oro, todas cosas sumidas en el pasado, *civilización europea* nos sugiere algo continuamente disponible. Desde Benjamín Franklin y James Fenimore Cooper hasta Henry James, T. S. Eliot y la *generación perdida* de los años 20, el norteamericano ha debido volver como algo natural a Europa para nutrir su orden cultural establecido, retorno éste que no llega a efectuar la afirmación de una conciencia *americana*, independiente del Viejo Mundo, asentada por los siglos XIX y XX. El anhelo vehemente de James Baldwin de «apropiarse de todos esos siglos blancos», para llevar a cabo la realización de su americanidad, lo llevó a Chartres, a Shakespeare, a Rembrandt y a Bach. Por su parte Edmund Wilson, nuestro mayor crítico literario moderno, ignoró a Latinoamérica. Hay instancias, por supuesto, que revelan una simpatía al menos imaginaria hacia lo latinoamericano, como *Mayan Letters* de Charles Olson, por citar sólo un caso. Walt Whitman abrazó a sus «camerados», pero pese a ser el poeta estadounidense más conocido en América Latina no se puede pensar que hubiera él pretendido dar forma a nuestra percepción de ese continente. Nuestros héroes literarios siguen siendo de cuna europea: Baudelaire, Lawrence, Joyce, Kafka, García Lorca, Brecht, Camus.

Es posible efectuar una observación simple y reveladora acerca de las afinidades culturales del así llamado «occidente» que incluye a Estados Unidos pero no a América Latina. La corriente de intereses de que participamos refleja las civilizaciones dominantes y se desplaza lateralmente. Jerusalem, Atenas, Roma, París, Londres, Nueva York, California: hay en esto el sentido de un nivel de tránsito, de una tradición, y es una manera de mantener nuestro equilibrio. Desviarnos hacia el sur nos significa caer en la oscuridad, en las cavernas abisales y resonantes del *Passage to India* de Forster, o en el río africano donde encuentra la muerte Mistah Kurtz en *Heart of Darkness* de Conrad. En un poema brillante y pleno de intuiciones, «Dropping South: Brazil», Robert Lowell nos entrega la imagen de un deslizamiento mapa abajo en medio del descontrol y del desastre.

Cuando los escritores del siglo XIX de Nueva Inglaterra, Nueva York o Pennsylvania imaginaron el otro hemisferio, lo que vieron, en términos generales, fue el miedo primitivo o la belleza y la sensualidad desperdiciadas. La historia de la Conquista de Prescott, por su estilo vistoso y la fruición del detalle, se puede leer como el producto de la satisfacción que en su relato encuentra un espíritu austero. Así, William Carlos Williams tomó de la obra de Prescott su inspiración para «The Destruction of Tenochtitlan» (*In the American Grain*, 1925): «Sobre la belleza de orquídeas del nuevo mundo, precipitó el viejo mundo su inevitable venganza». Transido de intensa compasión tanto por el conquistador como por el conquistado, Williams revive el asombro de los españoles ante la visión de la organización y la prodigalidad juntas: «la variedad infinita de platos» servidos al Emperador por «trescientos a cuatrocientos jóvenes... y las servilletas usadas en esta ocasión no volvían a emplearse otra vez».

La imaginación oceánica de Melville lo mantuvo voluntariamente alejado del paisaje continental de Estados Unidos, pero sus dos relatos breves situados en Sudamérica resultan irremisiblemente torvos y sombríos. *Las Encantadas* amplifica a proporciones míticas la desolación de las Islas Galápagos. Y *Benito Cereno* (que Robert Lowell vertió al drama contemporáneo) desarrolla su trama en la cercanía de las costas de Chile: un natural de Nueva Inglaterra, inocente y hones-

to, no logra comprender el motín de una salvaje cuadrilla de esclavos negros contra su capitán español. Melville traslada el lugar donde transcurre el relato para hacer resaltar la ambigüedad de su moraleja, del mismo modo como lo hace Conrad en *Nostromo*, adonde lo abrumador de las fuerzas naturales y humanas surten a plenitud el efecto de un desplazamiento de la acción hacia Latinoamérica.

Henry Adams reconoció dentro de sí mismo la existencia de un ser más libre. Nos es más fácil asociar a Adams que a Melville con el nivel de tránsito de cultura y de experiencia práctica entre Boston, Washington, Londres y París, además de ser Adams mejor conocido como quien hizo del Monte St. Michel y de Chartres su morada espiritual. Sin embargo vivió durante meses y a sus anchas en las islas de Oceanía y viajó a lo largo de toda Cuba. «Amo los trópicos», escribió, «y en ninguna otra parte me siento tan aliviado. Una buena isla española, tropical y rezumante como Cuba, sin caminos ni alcantarillas, pero llena de plátanos y bandoleros, no podría aburrirme... Cada vez que vuelvo a aquello que nos satisface llamar vida civilizada, mi aburrimiento es mayor, y mayor es mi sensación de estar viviendo algo desalentadoramente imbécil». Todo lo condescendiente que Adams pueda ser resulta débil ante su apertura visceral hacia un mundo que sus antepasados ignoraron. Establecido no más al sur que la ciudad de Washington, se sintió extrañamente atraído por la «desperdiciada belleza» del valle del Potomac. El sanguinuelo, el árbol-de-judas, los tulipanes y los castaños, la tempestad en el bosque, «y el calor envolvente de una vegetación entregada al licencioso abandono... todo era sensual, elemental, instintivo». Y hablando de sí mismo: «Ninguna primavera europea le había mostrado nunca la misma mixtura espesa de gracia delicada y apasionada depravación que se advertía en el mayo de Maryland. Todo le atraía demasiado...»

Otro descendiente de una de las familias principales de Nueva Inglaterra, T. S. Eliot, se mantuvo más confinado a Europa y más receloso de la licenciosa belleza de los trópicos meridionales. «Gerontion», verdadera imagen de la sequedad espiritual, es deudor de Adams, pero depurado de la gracia y el éxtasis: *In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas* [«En el corrupto

mayo, el sanguinuelo y el castaño, el árbol-de-judas en plena floración«]. »Gerontion« y sobre todo *The Waste Land*, retratan la futilidad de aquellos que »go south in the winter« y se restan a la lucha de la primavera: los que han perdido el contacto con los mitos primitivos de la resurrección y la fecundidad. En la poesía de Eliot, las imágenes de una tal fecundidad tropical sugieren vulgaridad o la amenazadora fuerza de lo sensual.

Es curioso que en toda la poesía de Eliot, abundante en alusiones a otras culturas, sólo un poema está referido directamente a Sudamérica. Trata de Apeneck Sweeney, en »Sweeney Among the Nightingales«, a quien Eliot ubica en el subcontinente y que describe como un hombre carente de cultura, plantado entre la vistaria, »oranges / Bananas figs and hothouse grapes«, en tanto que las constelaciones del Hemisferio Sur relucen sobre una escena de inminente violencia. La inmoderada exuberancia de la vida tropical adquiriría en la imaginación de Eliot una dimensión cercana al desastre.

Llegué a los Andes desde aquella parte de Estados Unidos más próxima a Europa, y comencé mi lectura:

*Más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.*

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

El impacto que en mí ocasionaron tanto color y energía, pusieron en evidencia todo lo atado que me encontraba a un cierto tipo de estudios literarios, aquella tarea cuidadosa de descifrar lo que los poetas se encargan de cifrar cuidadosamente. Mi gusto padecía ya la influencia de Eliot, quien, junto con transformarse en ciudadano británico y asimilar a Esquilo, San Juan de la Cruz, Baudelaire y Yeats a su propia poesía, había comprendido aquello que subyace como algo dado en la formación de todo estadounidense: que haga lo que haga terminará por integrar en sí la cultura europea. A medida que avanzaba en la lectura del poema de Neruda, más me venía a la memoria *Four Quartets*, ya fuera por sus semejanzas como por sus diferencias con *Alturas de Macchu Picchu*.

¿Por qué comparar poemas (o personas,

lugares, épocas)? La comparación se vuelve fácilmente un ejercicio arbitrario y académico: »(En 20 minutos) Compare y confronte el *Hyperion* de Keats con el *Empedocles* de Arnold, prestando atención a la utilización que hacen ambos de la mitología griega«. A menos que esto quepa exactamente en el plano de nuestros intereses, no puede sino resultar una cópula infecunda. Los poemas de Neruda y de Eliot nunca han sido confrontados, lo que equivale a decir que es mucho lo que hay que solventar entre América del Norte y Sudamérica aun por debajo de las inadecuaciones de nuestras relaciones políticas y económicas. Para decirlo más sencillamente, ya que en tanto profesor mi sentido de la realidad se halla conformado y puesto a prueba por la literatura: aquí están los poemas, lo que hago es tratar de vivir con ellos: ¿en qué medida son distintos? ¿dónde van ambos a converger? Y lo que es más aventurado, ¿qué de nuevo podemos obtener al considerar en conjunto *Four Quartets* y *Alturas de Macchu Picchu*?

Dado el habitual vuelo nórdico de mi propia fantasía, la »otredad« (*otherness*) de Neruda no podía en rigor resultarme demasiado extraña. Lógicamente, Neruda ofrece el detalle exótico, texturas y tonalidades de lenguaje curiosas, para no hablar de las diferencias obvias entre su orientación social revolucionaria y la reaccionaria de Eliot. Pero lo que verdaderamente me impresiona de estos poemas es la congruencia profunda que presentan, una misma estructura que me es posible establecer al hablar anónimamente, arquetípicamente, de ambos textos al mismo tiempo.

El poema en cuestión surge de la Segunda Guerra Mundial y de la consecuente crisis de lealtad entre ideologías políticas en conflicto. El poema no resuelve esta crisis, sólo la reconoce y la representa en aquel nivel más profundo de la conciencia humana donde no tienen cabida las reparticiones políticas de la realidad. Mucho antes de la Segunda Guerra Mundial, al enfrentarse con el mundo de la tecnología al servicio de la explotación, el poeta tuvo la visión del hombre desgajado de todo, de la naturaleza, del espíritu, del pasado, de su trabajo, de sus camaradas y de sí mismo. De aquí deriva, realmente, esta prolongada meditación formal: el poema supone la búsqueda de una visión reintegradora de la totalidad. Entre las dos grandes guerras,

el poeta estuvo en el exilio, por lo que en su poema se le ve pasar como alguien que, agobiado por su propio pasado no cumplido, atraviesa por multitudes incomunicadas, sometidas a la dependencia de un mundo metalizado. El poeta emprende entonces la búsqueda de un pasado genérico, más amplio de horizontes, rehace el camino hacia un *sitio*, una construcción humana que sea la amalgama de hechos y actores de esos hechos. La geografía y la historia en una sola unidad.

Mientras que un historiador como Prescott aparta el pasado para ubicar ahí a sus lectores, los muertos que el poeta descubre, o mejor dicho, elige, suben a renacer, redimidos de la muerte por el amor del poeta. Nos encontramos ante una mitología que se cumple viviéndola individual y colectivamente a la vez. Una década antes, el poeta había experimentado una conversión de este tipo: el poema retoma el esquema ampliado de esta conversión para conferir voz a una tradición viviente.

Entendido que una determinada fórmula sólo puede ser ideal y, en el peor de los casos, germen de confusiones: ¿no es éste el gran poema de Eliot, *Macchu Music*? Lo que sí está claro es la estructura profunda que conocemos como mitopoeica, la cual crea un continuum de la experiencia indígena en el tiempo y en el espacio. Consideremos la exultante congratulación de Neruda para *Cien Años de Soledad* y la de Eliot para *Ulises*. Queda aún por ver si la línea matriz trazada por sus respectivos poemas justifica una causa común, o bien sólo pone más en claro sus discrepancias.

III

Ambos hombres escribieron sus poemas a partir de lo que corrientemente se acostumbra llamar experiencia personal, de tal manera que las respectivas circunstancias pasaron a ser parte integral de sus poemas. La infancia y los años vividos fuera de la tierra natal; la poesía de aquellos años y el despliegue de actitudes hacia América y hacia Europa; el efecto de sus opciones religiosas o políticas, y por cierto la guerra: toda esta formulación constituye no sólo el impulso genético sino la materia misma de *Four Quartets* y de *Alturas de Macchu Picchu*, de tal manera que rehacer el camino de Eliot y Neruda hasta alcanzar el punto en

que ambos escribieron sus poemas, equivale en efecto al hecho de comenzar a leerlos.

No es difícil olvidar que Eliot nació en Estados Unidos. Su poesía tanto como sus ideas religiosas y sociales se afinan lo mismo en la nacionalidad y en el fenómeno de la emigración. Andrew Eliot partió de Inglaterra a Massachusetts en 1667 (se puede decir que pudo actuar en el juicio de las brujas de Salem). El abuelo del poeta se fue a St. Louis, Missouri, donde fundó la primera Iglesia Unitaria y la universidad del lugar. Eliot, nacido en 1888, creció en St. Louis, junto al Mississippi; veranos en la costa atlántica y educación en Harvard. Debió sentir que la preocupación no dogmática así como la inspiración cívica del Unitarianismo lo privaron del trágico sentido cristiano del pecado y de la lucha de conciencia, lo mismo que de su ritualidad primitiva. El enorme territorio a medio poblar que era América no podía proporcionarle la tradición cultural orgánicamente desarrollada que él requería. En 1914 Eliot se va a Inglaterra, y dieciocho años después, cuando vuelve para dictar algunas conferencias, ya sus padres han muerto, y él se ha convertido en un ciudadano británico, miembro de la Comunión Anglicana y uno de los mayores poetas y críticos de la lengua inglesa. Había comenzado a recuperar un orden de cosas que Europa pudo producir a través de los clásicos, la Gran Iglesia, la institución de la monarquía y la gran antigüedad del poblamiento de su territorio.

»Ash Wednesday« (1927-1930) es el drama de una tensión, de un equilibrio que se mantiene por igual al borde del desorden que del orden, de la muerte y del renacimiento, de las distracciones mundanas y de la quietud espiritual. Es una obra que se aparta de la vida descansada, donde »brown hair is sweet, brown hair over the mouth blown / Lilac and brown hair«. A mi entender, lo más notable del poema se halla hacia el final, donde parece cobrar toda su fuerza de la memoria desdeñosa aunque feliz que Eliot conserva de sus veranos en Nueva Inglaterra:

*though I do not wish to wish these things
From the wide window towards the granite shore
The white sails still fly seaward, seaward flying
Unbroken wings*

*And the lost heart stiffens and rejoices
In the lost lilac and the lost sea voices*

*And the weak spirit quickens to rebel
For the bent golden-rod and the lost sea smell
Quickens to recover
The cry of quail and the whirling plover...
And smell renews the salt savour of the sandy earth*

Al parecer, Eliot ha asociado la complacencia con los placeres naturales de su infancia en América. La imaginación de Eliot no estaba menos penetrada por aquella naturaleza que la de Neruda por el Sur lluvioso y arbóreo donde nació, o por el oleaje que agita la costa donde se alza su casa en Isla Negra. Pero si Neruda acoge al río »que durando se destruye«, así como da acogida en su casa a una profusa invasión de objetos marinos, el único goce que Eliot podría admitir es el que se puede alcanzar a través de la lucha interior. Las frases de sus poemas (»stiffens and rejoices«, »quickens to rebel«) se debaten entre la aceptación y la renuncia ya sea del vuelo, la curvatura, el grito, el revoloteo o las mutaciones de la superficie por el desplazarse de la arena. Y si bien Missouri y el Mississippi, como Eliot mismo lo dijera, »causaron en mí una impresión más honda que la que ningún lugar del mundo pudiera jamás causarme«, antes que nada le proporcionaron las imágenes del mundo de lo creado y, por lo tanto, la imagen de la vida mortal e irredimible. Hacia el final mismo de »Ash Wednesday«, hay una frase que irrumpe en contra del clamor del poeta por el sosiego —»spirit of the river, spirit of the sea«— como si América fuese precisamente aquello que lo apartara de la paz de la voluntad divina. El mismo río y el mismo mar aparecerán más tarde en *Four Quartets*, en el acto de consumir nuestra temporalidad carente de un pasado o un futuro reales.

Por oposición a la experiencia nativa, Eliot encontró también una filosofía social. Al volver a Estados Unidos, en 1933, viajó al sur y en Virginia hizo saber a su auditorio que la desolada belleza de los bosques de Vermont, los poblados molineros de Nueva Hampshire y Massachusetts, sobrevivientes y sórdidos, así como el Connecticut colmado de suburbios y »la multitud de judíos libre-pensadores« de Nueva York, no eran cosas que le fueran del todo deseables. Quizás el Sur, por el hecho de haber eludido el materialismo de la plutocracia nortea posterior a la Guerra Civil, ¿podría llegar a ser la cuna de una sociedad respetable? Esto es, un lugar donde

se cobijen »varias generaciones de una misma raza«, que logren modificar y ser modificadas por el medio que las rodea, »sin ánimo de tolerancia excesiva«. En pocas palabras, el Sur estaría en condiciones de forjar una comunidad feudal en la medida en que se hallaba »menos invadido por razas extrañas« (léase: cerrado a la aceptación del negro), en razón del peso que allí adquiere la tradición (léase: la nobleza fosilizada), en razón de su »suelo más opulento« y de la carencia de industrialización. No volvió Eliot a hacer públicas estas conferencias donde latía una semiencarnada esperanza de trasplantar una parroquia agreste de la Vieja Inglaterra a un Sur ilusorio, anterior a la guerra de secesión.

Este retorno a Estados Unidos, pese a todo, inspiró también a Eliot algo tan diferente como aquella serie de breves rimas líricas llamada *Landscapes* (originalmente *Words for Music*). Ejercicios que adquirieron su poder musical de las características de un lugar determinado, estos poemas desbrozaron el camino a *Four Quartets*. »Virginia« es un poema de acento zumbante, de eco metálico y reminiscencias fluviales y cálidas, *Delay, decay... Never moving*, en tanto que »New Hampshire« por su ritmo exultante parece abrirse al mundo de la infancia en el bullir de la vitalidad. Hacia el final de su vida, Eliot grabó este poema con voz boyante:

*Golden head, crimson head,
Between the green tip and the root.
Black wing, brown wing, hover over;
Twenty years and the spring is over...
Cling, swing,
Spring, sing,
Swing up into the apple-tree.*

Es evidente que el ímpetu lírico replotó en Eliot emociones que poco o nada tenían que hacer con su propia utopía social. El último de los *Landscapes*, »Cape Ann« (lugar donde solía pasar sus veranos), imita el vuelo y la cantinela del »swamp-sparrow, fox-sparrow, vesper-sparrow«, del jilguero, el gorrión y la codorniz.

*All are delectable. Sweet sweet sweet
But resign this land at the end, resign it
To its true owner, the tough one, the sea-gull.*

Otra vez nos encontramos con el mismo sentimiento en pugna por aplacar la dulzura y el desco: la gaviota debe hacer algo que le es penoso, abandonar su tierra.

La proximidad de la Segunda Guerra Mundial se manifestaba en Eliot como una preocupación creciente por la unidad de la Europa occidental. Desde 1922 venía editando un periódico, bajo el nombre de *Criterion*, con la esperanzada intención de poder plantear esta unidad en forma inteligente. *The Waste Land* apareció por primera vez precisamente en esta publicación periódica, donde luego fueron publicados García Lorca y Alberti al lado del monarquista Charles Maurras; valga apuntar que algunos poemas de Neruda también fueron reseñados allí. Cuando la guerra de España y mientras Neruda organizaba algunos periódicos republicanos, Eliot estuvo por una actitud de no compromiso. En 1939, cuando ya no quedaba mucho espíritu europeo del que hablar, *Criterion* dejó de aparecer, lo que en cierto modo correspondía a los lamentos de otro expatriado en Inglaterra, Henry James, quien en 1914 pregonó el «hundimiento de la civilización» en una guerra que echó por tierra «toda una larga era» de civilización creciente. Eliot, no obstante, instó a los poetas a seguir escribiendo para «mantener un diálogo silencioso con el espíritu del país». Se convirtió en ferviente patriota de la causa inglesa, y en 1940 publicó «East Coker», nombre tomado de la aldea en donde los Eliot vivieron durante dos siglos antes de emigrar a América. El hecho de que este poema se convirtiera más tarde en el segundo de los cuartetos, no hace sino confirmar la clara intención del poeta de expresarse como inglés frente a la patria en peligro.

Como Eliot, Neruda acendró su vocación poética durante los años de su residencia lejos de la tierra natal. Entre 1927, fecha en que asumió un pequeño cargo consular en Rangún, y 1943, cuando volvió a Chile pasando por Machu Picchu, Neruda vivió principalmente en Asia, Europa y México. De Chile sólo tuvo en ese tiempo visiones esporádicas y de extrañamiento, como quien vive algo que puede ser descrito con esa metáfora clave de *Four Quartets*: *We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where shere we started / And know the place for the firth time*. O bien con este pasaje de Neruda, perfectamente coincidente:

*porque de tierra en tierra fui avanzando
estuarios, insufribles territorios,*

*y siempre regresé, no tuve paz:
qué podía decir sin mis raíces?*

Los poemas escritos en Asia antes de la Guerra Civil española, dan testimonio de aquellos «insufribles territorios». En ellos, Neruda se ve a sí mismo como «un párpado atrozmente levantado a la fuerza»; se desplaza a través de una materia densa y subterránea de seres y objetos en desintegración, sin consumación posible. Nada de Chile se puede encontrar en esta poesía. Solo y sin nadie casi con quien conversar en español, escribe poco, como si no hubiera ya palabras capaces de expresarlo. La lectura de Rilke y de Joyce no hace sino calar más hondo en su sentimiento de alienación; en una carta, llega a compararse a esos personajes condenados y en permanente exilio que se encuentran en las novelas de Conrad. Por aquel tiempo Neruda ya conocía suficientemente a Baudelaire, muy pronto alguien lo enteraría de la existencia de su heredero mejor dotado, un poeta de lengua inglesa: T. S. Eliot. Muchas de las formulaciones poéticas y de las imágenes que Neruda emplea en su poesía, hacia el final de los 20, saben a *The Waste Land*. Veamos este fragmento de «Caballero Solo»:

*El pequeño empleado, después de mucho,
después del tedio semanal, y las novelas leídas
de noche en cama
ha definitivamente seducido a su vecina,
y la lleva a los miserables cinematógrafos.*

En una entrevista reciente, el mismo Neruda afirma que las partes I y II de *Residencia en la Tierra* contienen algunos de sus mejores poemas. En los poemas «Sabor», «Agua Sexual», «La Calle Destruída», «Walking Around», la visión disruptiva y alucinatoria se remonta a un caótico substrato de conciencia que evoca *The Waste Land*, aunque sin el recurso de Eliot a las alusiones recónditas y al pensamiento ritual. Para decirlo con precisión, el testigo central de estos poemas, el vidente, es el poeta mismo cogido por un flujo caótico, sórdido, del que no puede salir para controlarlo, excepto quizás a través de un gesto dadaísta consistente en asustar a un notario con un lirio cortado. Los *cantos materiales* (1935), marcarán una etapa nueva al mencionar otras sustancias con cuya materia Neruda puede fundirse en un cuerpo:

los »poros, vetas, círculos de dulzura« de la madera, y esos »ribetes ciegos, energías crespas« de un tallo de apio.

Así como Inglaterra y el culto anglicano proporcionaron a Eliot un marco dentro del cual desarrollar su obra, España y la causa republicana polarizaron la personalidad de Neruda. Esta etapa de su carrera está suficientemente documentada. Merece ser tomado en cuenta el hecho de que el proceso de conversión que llevó a Eliot a alejarse de América y recobrar la herencia cultural de Inglaterra, no condujo necesariamente a Neruda a retomar la tradición española. Es efectivo que Neruda creció en su figura de hombre y poeta en la etapa anterior a la Guerra Civil durante su permanencia en Madrid, y que más tarde colaboró activamente con los refugiados y los intelectuales españoles en tanto su obra *España en el Corazón* se publicaba en el frente mismo. Sin embargo, a partir de 1936, el giro operado en su obra hacia un afincamiento en la preocupación por la lucha del hombre común en pro de la justicia, no hace sino verse confirmada en un poema de preeminencia americana: *Alturas de Macchu Picchu*. En 1940, el Frente Popular chileno designa a Neruda Cónsul General en México, el país donde, en la visión del poeta, los muralistas »cubrían la ciudad de historia y geografía«, el *Canto General de Chile* estaba prácticamente comenzado, y el encuentro con Macchu Picchu debía extenderlo a un *Canto General*. El epíteto clave con que Neruda invoca este lugar, »dirección del tiempo«, podría aplicarse de igual modo tanto a la temporalidad americana como a la de Neruda mismo. Neruda visitó Machu Picchu en 1943, dos años más tarde emprendió la escritura del poema. Por esos años se produjo su regreso a Chile, participó en una campaña política y resultó elegido senador por las duras y desiertas provincias mineras del Norte, ingresó al Partido Comunista, y luego en un viaje a Brasil dijo sus poemas ante una multitud de más de cien mil personas. Sólo me resta preguntarme si acaso los sucesos de Hiroshima no fueron definitivos para que el poeta diera comienzo pocas semanas después a su poema. En todo caso queda claro que entre los años transcurridos desde 1936 a 1945, se produce el equilibrio que lleva a la conversión de

Neruda en un poeta americano y de compromiso militante.

Neruda y Eliot crecen en una ex colonia que ha conquistado su independencia, y ambos deben escribir en un idioma heredado de una patria madre. No deja de ser explicable el afán de Eliot por volver a la tierra donde »nos« hemos originado. Pero ¿de dónde proviene la deliberada lealtad de Neruda a Chile y América (ambas palabras se dan cita más frecuentemente que ninguna otra en su poesía)? No hay duda de que esta lealtad proviene de las circunstancias de su vida que le llevan a escribir *Alturas de Macchu Picchu*, lo mismo que de su exilio a raíz de la interdicción en que fue puesto el Partido Comunista chileno entre 1947 y 1952. En general, conviene recordar que cuando Neruda comenzó a escribir en Temuco, los latinoamericanos estaban ya comprometidos en un intento por sacudirse el europeísmo que desde comienzos de siglo dominaba su poesía. Nombres nativos como copihue, chagual, cóndor, Bío-Bío, Lautaro, etc., pueblan cada vez en mayor medida sus versos. En más de una oportunidad Neruda impugnó la mención que hacían en sus poemas los poetas hispanoamericanos del tiempo de su juventud de ruiseñores que jamás habían escuchado, o de mayo como el mes de la primavera. Semejante crítica le merecieron las burguesías sudamericanas por su predilección de Eliot o Kafka, en circunstancias de que el continente americano tenía de hecho todo un mundo propio por edificar.

A este propósito, Walt Whitman ofrece un punto de referencia común que vale mencionar. Aunque sabemos de la deuda inconsciente que más de algún libro de Eliot mantiene con Whitman, es precisamente aquello que Eliot rechaza de la poesía de Whitman lo que constituye objeto de admiración para Neruda: la fuerza fluente y perturbadora de su verso, su materialidad y su relación sensual con el mundo, su aceptación cordial de la vida humilde y desposeída, y otros rasgos característicos de su condición de estadounidense como su deificación del hombre corriente, su optimismo palmario y su recelo por los dogmas y la institucionalidad. Neruda, al igual que José Martí, se sintió atraído por Whitman por encima de cualquier otro

poeta, a causa de su «espaciosa vida», y la evocación de este poeta debió modificar su airada crítica a Estados Unidos. Por su parte, Eliot en oportunidades ha hecho notar que Whitman, todo un hito nacional, pudo lograr su extensa reputación a causa de haber sabido combinar la visión local con lo universal. Tal es el fundamento de la deuda de Neruda con Whitman. «Me enseñaste a ser americano», afirma el poeta chileno. Y ha sido justamente su chilenidad, en igual medida que la calidad de su verso, lo que me mueve a leer su obra.

IV

En este punto de mi trabajo me viene la tentación de añadir unas pocas palabras a modo de conclusión y darle el título de «Introducción a *Four Quartets* y *Alturas de Macchu Picchu*». Por cierto que es bastante lo que en los últimos treinta años se ha escrito en el intento de dilucidar adecuadamente la poesía de Eliot. Quizás si mi propio intento no sea sino un suplemento a la crítica latinoamericana, la cual se ha concentrado más bien en la poesía anterior, o ha considerado *Four Quartets* en forma autónoma, sin atender a su contexto. Por otra parte, tengo claro que explicar Neruda sin un conocimiento profundo de la poesía latinoamericana como del lenguaje y de la situación cultural de este continente, no puede efectuarse sino con cautela. Está también presente la justificada impaciencia del poeta para con las elucubraciones y categorías elaboradas por toda la crítica literaria respecto de su obra. Si en *Alturas de Macchu Picchu* podemos realmente escuchar una voz esencialmente americana, ¿para qué introducir acentos y propósitos extraños? Una nueva traducción de esta obra al inglés podría perfectamente sustituir el comentario más auténtico, lo mismo que la más palpitante comparación con Eliot. No obstante, y a modo de una diferente manera de traducción, quisiera seguir el desplazamiento de ambos poemas a través de las coordenadas naturales del hombre, su pasado y su presente en el tiempo y el espacio, y poner de manifiesto en esta acción el hechizo que el poeta encuentra en su coordinación.

«Del aire al aire, como una red vacía,
/ iba yo entre las calles y la atmósfera».

Desde el suspenso del primer vestigio hasta el final de todo, el poeta se siente instigado por lo que sucede. En los primeros cantos, Neruda no hace mención de la ciudad del Inca, más bien vaga a través del fastidioso tumulto cotidiano de las urbes modernas tras la memoria de dichas pasadas, «días de fulgor vivo», semejantes a aquellos que Eliot vislumbra, *sudden in a shaft of sunlight*. Hay un estado de ánimo vacío, indolente o desesperado. Volvemos a Eliot: *Here is a place of disaffection / Tumid apathy with no concentration / Men and bits of paper, whirled by the cold wind* [«He aquí un sitio para el desafecto / Dilatada apatía que no llega a concentrarse / Hombres y trozos de papel agitados en remolino por un viento frío»]. Los años del sentimiento alienado de *Residencia en la Tierra* se encuentran redivivos en los cantos del primero al quinto; de igual modo, tanto en estos cantos como en los poemas de la época de Asia, se hallan presentes imágenes que remiten a una integridad perdida y ausente: granos, rocío, ciruelas, amapolas, campana, polen, etc.

«Explico Algunas Cosas» es el gran manifiesto de Neruda durante la Guerra Civil, y contiene toda la crudeza de la certidumbre de alguien que grita a voz en cuello lo que va encontrando a su paso: «¡Venid a ver la sangre por las calles!» En las primeras líneas del canto sexto de *Alturas de Macchu Picchu* culmina esta conversión de Neruda: «Entonces» —la palabra adquiere un acento pesado y sonoro en la voz del poeta—:

*Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu.*

El conocimiento de este lugar requiere un largo retroceso. ¿Por dónde empezar? Se puede recorrer en el Cuzco toda la longitud del perímetro curvo del Templo del Sol, allí donde los hombres de Pizarro encontraron las momias de los príncipes incásicos ovilladas en posición fetal (*See, they return, and bring us with them*, dice Eliot de los muertos ingleses). Pero resulta difícil hacerse una idea total del templo mismo, puesto que aquellas inmensas moles de piedra, diestramente talladas y encajadas unas en otras a la perfección, sostienen ahora un monasterio dominicano. Machu Picchu es otra cosa. Muy lejos del

Cuzco, se alza sobre la quebrada del río Urubamba; sirvió probablemente de santuario fortificado contra tribus salvajes, en donde tenía un refugio una corte de gobernadores, sacerdotes y vírgenes sagradas. La ciudadela pasó sin ser descubierta por los españoles, hecho éste que Neruda no menciona en su poema, tal vez, pienso, por quedar ajeno a su propósito. Sin embargo, nada perdura de las chozas que rodeaban el templo, habitadas primero por los canteros y los transportadores de piedras, y luego por los siervos, los granjeros y los artesanos. El poeta no puede dejar de preguntarse por ellos: »¿Fuiste también el pedacito roto / de hombre inconcluso?«, »Decidme: aquí fui castigado«, y finalmente, con voz imperativa que habría sido imposible en la primera mitad del poema, el poeta incorpora a estos seres a su propia persona: »Hablad por mis palabras y mi sangre«.

El Machu Picchu de Eliot es Little Gidding, un lugar que no conservó su pureza a través del tiempo. Aquí fue fundada una comunidad anglicana que durante el siglo XVI fue el refugio contra los avatares de las guerras civiles de la época; el rey Carlos I frecuentó el lugar antes de su ejecución. Más tarde, el ejército protestante de Cromwell dispersó a los miembros de la comunidad y destruyó su capilla. Dice Eliot, *You leave the rough road / and turn behind the pigsty to the dull facade* [»Uno deja el escabroso camino / y da vuelta por detrás de la pocilga de los cerdos hacia el gastado frontis«]. *You are here to kneel where prayer has been valid* [»Uno está aquí para caer de rodillas donde fue valedera la plegaria«]. Probablemente también uno está aquí para oír el rugido de los jets de una base de la U. S. Air Force en las cercanías.

Para llegar a Little Gidding en el último cuarteto, Eliot debió pasar por todas las etapas de su propio crecimiento, lo que hace a *Four Quartets* una obra tan personal como la de Neruda. La perfecta fusión que en su lenguaje logra la inclusión del lenguaje de poetas británicos de otras épocas, por ejemplo, no hace que por ello la visión de Eliot resulte menos personal. Después de ese acercamiento a su antiguo hogar en »East Coker«, Eliot concibe un poema americano. »The Dry Salvages« toma su nombre de un grupo de arrecifes entre los cuales se alza un faro,

en Cape Ann, y es un poema que justifica el reconocimiento que Eliot hace de su propio pasado personal; entonces puede escribir: *now and in England. El río is a strong brown god... keeping his seasons and rages... His rhythm was present in the nursery bedroom, / In the rank ailanthus of the April dooryard* [»es un fuerte dios pardo... que conserva sus furores y su régimen... Subsistía ya su ritmo en el dormitorio infantil, / En el exuberante ailanthus de abril sobre la entrada«], al que otra vez se le ve con su cargamento de *dead Negros, cows and chicken coops* [»negros muertos, vacas y jaulas de gallinas«]. El mar no resulta más propicio al arrojar sobre la playa *the shattered lobsterpot, the broken oar* [»la langostera destrozada, el remo roto«], junto con creaturas de una vida elemental: *the starfish, the hermit crab* [»la estrella de mar, el cangrejo hermitaño«]. En la cercanía de la tierra sentimos la erosión del oleaje, mientras *the fog is in the fir tree* [»la neblina se instala en el abeto«]. Lejos de la tierra, el mar pierde toda posibilidad de provecho, se hace sombrío, arrebatado, y está »tapizado de escombros«. Debió requerir de Eliot, en 1941, una sinceridad rayana en el mayor coraje el hecho de dar cita en su memoria a esta deplorable escena americana, donde el río es un »recuerdo / del que los hombres prefieren olvidarse« (*reminder / Of what men choose to forget*). De por sí esta escena contrasta abruptamente con los recuerdos que el poeta conservaba de 1928:

In New England I missed the long dark river, the ailanthus trees, the flaming cardinal birds, the high limestone bluffs where we searched for fossil shell-fish; in Missouri I missed the fir trees, the bay and golden-rod, the song-sparrows, the red granite and the blue sea of Massachusetts.

[»En Nueva Inglaterra extrañaba el río extenso y umbroso, los ailantos, el flamígero pájaro cardenal, los elevados riscos escarpados de caliza donde buscábamos moluscos marinos fósiles. En Missouri extrañaba los abetos, la bahía y el alisón dorado, el canto del gorrión, el granito rojo y el mar azul de Massachusetts.«]

El espíritu americano de Eliot no se compromete del todo en la gran tarea de con-

ferir un orden nuevo a los valores de occidente. Por último, el mar *is what it always was*, algo inalcanzable incluso para la Virgen *whose shrine stands on the promontory*. Concluye este tercer cuarteto con la esperanza que nos asiste de *nourish* / (*Not too far from the yew-tree*) / *The life of significant soil* [»Nutrir / (no demasiado lejos del ciprés) / La vida de una tierra plena de sentido«], imagen ésta rotundamente inglesa. Así es como al final de »Little Gidding«, esos »niños sobre el manzano« (*children in the apple-tree*) se oyen apenas como un momentáneo destello de inocencia en el designio total del amor, el sufrimiento y la sumisión.

»Todo... se fue, cayó a la tierra«, dice Neruda de la ciudad incásica en el canto sexto, y agrega en el séptimo:

*Pero una permanencia de piedra y de palabra:
la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos...*

»Piedra« y »palabra«, suenan y resueñan a través de los últimos cantos como una cuerda tensa en la que se inscribe la clave del poema. No casualmente Neruda llama »libro de piedra« a Machu Picchu. Considera el deber que le impone su cometido poético como parte de su propia subjetividad, lo mismo que esa prédica que fue valedera siglos atrás en Little Gidding, puede retornar en 1942 bajo la forma de un »orden verbal« (*order of words*) igualmente valedero. Las palabras poseen la capacidad de tomar en préstamo y finalmente suplantar la subjetividad del poeta. Las reflexiones de Eliot sobre su oficio adquieren un dejo sociológico:

*every word is at home,
Taking its place to support the others,
The common word exact without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic-*

[»cada palabra está a sus anchas ocupando su lugar para prestar apoyo a las otras, la palabra común exacta y sin vulgaridad, la palabra formal precisa pero no pedante«]

o el aspecto de una lucha espiritual:

*Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still.*

[»Las palabras se ensanchan, se resquebrajan y a veces se quiebran bajo el peso, bajo la tensión, vacilan, resbalan, perecen,

las arruina la imprecisión, no soportan quedarse en un lugar, no logran estar quietas«]

Un movimiento riesgoso, como el de las construcciones o los seres cogidos por el secular torbellino del mundo. Pero *only by the form, the pattern, / Can words or music reach the stillness* [»únicamente a través de la forma, del modelo, / las palabras o la música consiguen la quietud«]. La metáfora conformadora que Eliot utiliza es la música, el arte simbolista por excelencia en el que todo está gobernado por el modelo y la repetición. Hacia el final del poema, la dicción vulgar y la dicción clásica, la materia y la forma, el cuerpo y el espíritu, el sufrimiento y el amor, se encuentran ligados mutuamente. La temporalidad musical redime la temporalidad de la historia.

El mismo año en que Eliot dio término a *Four Quartets*, dictó una conferencia sobre »The Music of Poetry«, en la que desarrolló conjuntamente las ideas de contrapunto y transición, como componentes básicos de su poesía. Hizo alusión entonces al hecho de que la musicalidad de las palabras remite a la intersección entre el uso secular de ellas y su valor local en la dimensión del poema. »Sólo en momentos muy precisos puede una palabra comportarse de modo que logre insinuar la historia toda de un idioma y de una civilización«. Está claro que Eliot, lo mismo que Neruda, llegó a sentir en sí mismo la presencia de uno de esos momentos particulares. Los poemas de ambos autores manifiestan la gravitación de tales momentos. Veámoslo en un fragmento de »Little Gidding«: *The communication / Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living* [»La comunicación / de los muertos apela a una lengua de fuego que va más allá del lenguaje de los vivos«]. »Comunicación«, esto es, el acto del habla, la comunión eucarística y la comunidad anglicana misma, en la que el *logos* (como lo establece el epígrafe del poema) es común a todos los seres. Como en una fuga o como en un arco de piedras, cada palabra de un poema de Eliot resiste el peso y la presión de un conglomerado de significaciones acumulativas. De semejante manera como la pauta contiene la música, hay para el poema un tempo emocional propio y determinado.

En el concepto *simbolista*, la arquitectura es la música congelada. No logro imaginar a Neruda confinado a la torre de marfil de una poesía autorreflexiva como la de Mallarmé

o Valéry. Tampoco participa del cuidado extremo de Eliot por atender a un estado de lengua. Con todo, la deliberación formal de *Alturas de Macchu Picchu* —la voz órfica sine qua non, la distribución tradicional en doce cantos, su inherente carácter autobiográfico— dan como resultado una obra ejemplar, poéticamente (si no políticamente), emparentable con *Four Quartets*. Hacia el final del poema, en su punto clímax, en tanto que la piedra y la palabra son instadas a sostener la semiderruida ciudadela con todos sus muertos, Neruda exclama:

*Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción
poderosa,
la trascendente medida, las piedras del panal,
y de la escuadra déjame hoy resbalar
la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y
cilicio,*

lo cual, al fin de cuentas, no es sino el rechazo de la consolación de la forma.

Se pregunta el poeta: «Piedra en la piedra, el hombre ¿dónde estuvo?», o bien, *Where is the end of them, the fishermen sailing / Into the wind's tail?* [»¿Cuándo terminarán de errar los pescadores / navegando en pos del viento?«]. El poeta hace las veces de mensajero entre ellos y nosotros, entre el allí y el aquí, el entonces y el ahora. Ante Machu Picchu, dice Neruda: «Esta fue la morada, este es el sitio». Y más adelante, en el Canto VI: «Miro las vestiduras y... un rostro / que miró con mis ojos las lámparas terrestres». En East Coker había «*earth feet, loam feet, lifted in country mirth* [»pies de tierra, pies de arcilla levantados con agreste regocijo«], pero *that which is only living can only die* [»aquello que solamente está vivo no puede más que morir«]. De manera similar, Neruda se aparta de la pequeña muerte cotidiana, «era lo que no pudo renacer». Más allá de «la verdadera, la más abrasadora muerte» (frase que se podría encontrar perfectamente en cualquiera de los dos poemas), el poeta convoca a Juan Comefrío y a Juan Cortapiedras, del mismo modo como Eliot invoca a los pescadores ahogados, a Carlos I y a Brunetto Latini, el maestro de Dante. Independientemente de sus particulares antecedentes, ambos poemas coinciden en señalar nuestro crecimiento a partir de raigambres profundamente afincadas en la tierra. Dicho en una frase que puede pertenecer a cualquiera de los dos textos: *we are born with the dead* [»nacemos con los muertos«].

Considerados como instancias de la redención milenaria, estos poemas nos inclinan a ver al poeta como redentor. No deja de extrañar que sea Neruda, tan renuente a la égida de la Iglesia, quien configure un mayor parecido con Cristo. Al comienzo del poema lo vemos rechazado por los hombres: «para que no tocan / mis manos manantiales su inexistencia herida». En el Canto V, dice: «hundí las manos / en los pobres dolores», y tenemos que «pobre» y «dolor» adquieren en la mención nerudiana resonancias bíblicas, lo mismo que el «vosotros» con que son interpelados los trabajadores. Así también, en el Canto XI, Neruda hunde su mano queriendo rescatar el corazón del hombre olvidado, «un ave mil años prisionera». Mediante la apelación al poder de la figura legendaria de Cristo, y mediante también la formulación de Whitman de que *I am the man, I suffer'd, I was there* [Yo soy el hombre, yo sufrí, yo estuve allí], en el Canto XII Neruda puede expresar lo siguiente: «Señaladme... la madera en que os crucificaron... poned [los cuchillos] en mi pecho y en mi mano». No es ésta la única posición adoptada por Neruda en el *Canto General* o en los poemas posteriores, sin embargo, está claro que le fue necesario incorporar en algunos poemas el tema del sufrimiento humano a fin de alcanzar la propia figura que en *Odas Elementales* él mismo retrata como «el hombre invisible / que canta con todos los hombres».

Aunque el nombre de Cristo no aparece mencionado en *Four Quartets*, se encuentra latente en todo el poema dondequiera que se produzca el cruce entre la experiencia secular y la espiritual: es un súbito soplo de luz solar, una plegaria en Little Gidding, una sola palabra como «comunicación», o esas «lenguas de fuego» que el sentimiento del poeta trueca de bombas alemanas a mensaje pentecostal. Como Cristo, cada uno de nosotros es un *point of intersection of the timeless / With time* [»punto de intersección de lo intemporal con el tiempo«]. Eliot mismo prefiere acogerse al abrigo que le brinda el modelo de tales puntos de intersección. Su «yo» es con frecuencia tentativo *I do not know much about gods... You say I am repeating... That was a way of putting it* [»Yo no sé mucho sobre los dioses... Estoy repitiendo lo dicho... Lo cual era una manera de decirlo«] o es un «yo» que cambia discretamente a «nosotros» y «tú» (o «uno»). En tanto que Neruda sus-

tenta su vocación poética en »mis manos« y »mi boca«, Eliot toma prestadas las palabras de un místico inglés del siglo xiv para confirmar *the voice of this Calling* [»la voz de esta Llamada«]. Desde el momento en que Eliot tiene la visión de la civilización occidental como la de algo que se desmorona por su falta de fe en las jerarquías de la sociedad cristiana, entiende la tarea del poeta no ya como la de »cantar con todos los hombres«, sino como el restablecimiento de un modelo de vida perdido. El cumplimiento de la existencia individual involucra el sacrificio a un orden más verdadero, absoluto, a una *music heard so deeply / That it is not heard at all, but you are the music / While the music lasts* [»música tan profundamente oída / que ya no se la oye enteramente, sino que uno es la música / mientras ella dura«]. Son precisamente los respectivos títulos de *Four Quartets* y *Canto General* los que indican elocuentemente una diferencia fundamental entre Eliot y Neruda, diferencia que dice relación con lo que corrientemente entendemos por »música« y lo que se distingue como »canto« o »canción«.

V

Para la Inglaterra de tiempos de guerra, *Four Quartets* ofrecía un modelo formal de contienda y de paz en el que se podía afincar una fe. ¿Qué es lo que en esencia nos trasmite *Alturas de Macchu Picchu*? Es decir, ¿a qué da nacimiento, qué libera, qué es lo que nos entrega? No se trata, por cierto, de una resurrección del estado socialista de los Incas, aquella sociedad libre de privaciones imaginada por Mariátegui en 1928. La teocracia incásica controlaba rigidamente el complejo jerárquico rector de su sistema social, el cual ya antes de la llegada de los conquistadores alcanzaba las dimensiones de un gran imperio. No son éstas las razones por las cuales Neruda celebra a Machu Picchu, como tampoco transforma en héroes sus esclavos. A través de la textura trágica de los últimos cantos, »hambre«, »sangre« y »muerte« tañen incesantemente. Para experimentar la total fuerza redentora de su »sube a nacer conmigo, hermano«, necesitamos, en efecto, recordar al pueblo araucano de Chile, al que los españoles, y antes que ellos los Incas, no lograron someter. Neruda gusta de hacer presente a la gente que su país fue fundado por un poeta, Ercilla, quien describe la resistencia

de los indios en un poema épico escrito en el siglo xvi. A través de los años, Neruda se ha ido identificando en su imaginación con las tribus originarias y con los descendientes de éstas, el actual pueblo mapuche, que habitaban en las cercanías, aunque casi totalmente separadas, del lugar del sur de Chile donde él vivió su juventud. En la parte iv del *Canto General*, se encuentra un poema acerca de un cacique araucano, Lautaro. Este personaje indígena crece entre espinas, roqueríos, ventarrones, torrentes y la nieve, un paisaje del todo semejante al de *Alturas de Macchu Picchu*. Además, en ambos poemas se rinde cuenta del esplendor natural del indio mediante imágenes comunes: silencio, cristal, relámpago, águila. Mientras que la historia de los indios de Macchu Picchu se vio súbitamente detenida, la de los indios de Arauco perduró.

Pero ¿qué es lo que transmite *Alturas de Macchu Picchu*? El poema todo no es una mera obra trágica ni profética, en el sentido de entregarnos ya sea una calamidad final o adelantarnos un futuro irresistible. El poema se halla cogido, suspenso, entre la tragedia y la profecía. Conserva todo su frescor, toda su pureza primera, de este modo. Hay una imagen particular que siempre me ha parecido que expresa esta energía: la imagen de una substancia que se mantiene en flujo. Aún antes de trabar contacto con la obra de Neruda, ya avizoraba esta imagen. Se la encuentra en otras partes como en esos anhelantes enamorados de Keats, esculpidos sobre una cripta, en esas palabras que a Melville le suscita la presencia de la ballena, *a gentle joyousness, a mighty mildness of repose in swiftness* [»un gozo apacible, una docilidad poderosa como la del reposo en medio de la celeridad«], o bien, y muy frecuentemente, en Faulkner en ocasiones en que un violento movimiento se congela de pronto para revelar en esta suspensión toda su carga de sentido. Esto no es tanto un símbolo, como la danza *at the still point of the turning world* [»en el punto inmóvil del mundo que gira«] en *Four Quartets*, sino más bien un principio de experiencia. Quiero decir el resto de lo que tengo que decir acerca de Neruda dentro del cuadro de esta imagen —»gesto« sería una palabra más adecuada— por cuanto siento que esta imagen yace en la misma sangre del poeta, y que es transmitida a partir del más profundo centro nervioso de su imaginación poética.

»Galope Muerto«: es el primer poema

de *Residencia en la Tierra* y uno de los más incitantes: es justamente de este gesto al que aludimos que toma su título, como asimismo la clave de sus imágenes: ciruelas que »se pudren en el tiempo, infinitamente verdes«; »aquello todo tan rápido, tan viviente / inmóvil sin embargo«; y luego, »por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir«, etc. Esta lírica del descontento introduce un conflicto que centrará el resto de *Residencia I y II*, conflicto que puede enunciarse como una pugna entre el flujo agotador y extenuante y la alegría integral de la vida. »Unidad« y »Sabor« expresan la integridad dinámica de »esas aguas... durmiéndose«, o también »un elemento en descanso, un aceite vivo«. »Significa Sombras« es un poema que nos muestra al poeta »destruyéndose y preservándose incesantemente«. La segunda *Residencia* alcanza un tono más desesperado, como en »Enfermedades en mi Casa«, donde oímos que »hay que sostener los pasos rotos«; en »Agua Sexual« la vida se derrama inútilmente »como un huracán de gelatina«. No obstante —y para seguir el orden cronológico— el conflicto enunciado comienza a resolverse ya a partir de »Entrada a la Madera«, con un Neruda que va »incorporando materiales verdes / a tu inmovilidad«, como también en un poema de amor en que el poeta se inclina sobre los »pechos de corriente inmóvil« de su amada. El poema »Reunión bajo las Nuevas Banderas« culmina con una visión alentadora: »con su flor desbordante, determinada«.

Al volver sobre los primeros poemas de Neruda para escudriñar las manifestaciones del gesto de que hablamos, llegamos otra vez a los fragmentos iniciales de *Alturas de Macchu Picchu*. Aquí los verbos activos denotan pérdida sin restauración posible: desgarrar, extenuar, dispersar, desgranar, apagar, desfallecer, quebrar, exterminar, morir, etc. Es la substancia que fluye, el vivir como un proceso hacia la extinción total: tal es el tema de los cantos I al V. Como contrapunto de este deterioro, el canto II ofrece varias metáforas que apuntan a situaciones más benéficas, pero a esta altura del poema tales imágenes solamente pueden tener lugar de modo oblicuo y a manera de anticipaciones:

*Si la flor a la flor entrega el alto germen
y la roca mantiene su flor diseminada...*

El hecho de dar no significa perder algo (este es el tema de los sonetos de Shakespeare).

Entre »mantener« y »diseminar« se tiende un arco elástico en el núcleo mismo del poema de Neruda y pone en acción facultades naturales, humanas y míticas. La estrofa entre paréntesis al final del Canto II parece abrirse paso a contracorriente:

*(Lo que en el cereal como una historia amarilla
de pequeños pechos preñados va repitiendo un
número
que sin cesar es ternura en las capas germinales,
y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil...)*

Las anteriores líneas hablan del amor, el cual no sólo mantiene una forma vital (cereal, pechos, número, capas, idéntica, marfil), sino que también se mantiene en movimiento dentro del tiempo (historia, repitiendo, sin cesar, germinales, siempre, se desgrana). Este amor deberá realizarse en el curso del poema. Hasta ese punto, »no tuve sitio donde descansar la mano... corriente como agua de manantial encadenado«. La presciencia de un »sitio«, tal vez las terrazas que conducen a Machu Picchu, emerge instintivamente en Neruda como la búsqueda de un flujo en suspenso, de una cierta forma de existencia.

Una vez que Neruda logra llegar a este sitio, el gesto de energía detenida tiene lugar en momentos cruciales: puede ser en la fusión de los contrarios como en »cuanto fuisteis cayó... pero una permanencia«, »hay que caer... sube a nacer«, »dame la mano... no volverás del tiempo«, »dadme el silencio... hablad«; o en la muerte misma »como un galope de claridad«, en el árbol que »sostuvo una mano que cayó«, en la ciudad con sus »vivos, muertos, callados, sostenidos«; o bien en imágenes que muestran la ciudad como »nave enterrada«, »polen de piedra«, »ola de plata«, etc. Quisiera terminar esta excursión en el poema, con dos emotivos epítetos consignados uno junto a otro en la larga letanía del canto IX, letanía que en sí misma implica una detención del poema en medio de una muy concurrida acumulación de sentimientos:

*Vendaval sostenido en la vertiente.
Inmóvil catarata de turquesa.*

No ya »detenido« y »quieto«, sino »sostenido«, »inmóvil«: en sus mismas raíces las palabras incorporan y alimentan la dinámica particular descubierta por Neruda en Macchu Picchu.

»Vendaval sostenido en la vertiente«, una energía potencial suspendida entre la

tragedia y la profecía: *an end and a beginning*, como Eliot describe East Coker y Little Gidding. La silenciosa muerte del hombre común debió esperar hasta ese momento en que unos indios quechuas le indicaron a Hiram Bingham algunas formaciones rocosas invadidas por la exuberante vegetación del lugar. Después de quizá medio milenio, el poema de Neruda devuelve este lugar al flujo de la historia. Lo que allí pudo haber sucedido, sucedió en nuestro tiempo, y por remoto que parezca nos resulta accesible. Cuando vemos a Neruda identificar las construcciones humanas («torre», «vasija», «nave», «catedral») con las desoladas cumbres y con elementos naturales de su entorno, «la cuna del relámpago y del hombre», estamos acercando nuestro contacto a la fuente misma del mito. Las palabras nominadoras: «roca... arrecife... vendaval... catarata... espuma... témpano... madrépora», confieren a Macchu Picchu una presencia incuestionable en nuestra imaginación. No se trata de una fatalidad, de una calle sin salida. Neruda colocó *Alturas de Macchu Picchu* muy atrás en la cronología de *Canto General*, inmediatamente después de aquellos poemas sobre ríos innominados, plantas silvestres, iguanas, pájaros solitarios y minerales intactos. Además, la mayoría de las imágenes que Neruda consigna en Machu Picchu —cuna, madre, aurora, primera arena, polen, manantial, y en un libro posterior, «ombligo de piedra», «matriz de América»— están remitidas a algo enteramente originario.

La visión de la condición humana en *Four Quartets* se centra también en la figuración de una cierta gestualidad que unifica el movimiento y la quietud. Eliot da término a su poema en un tono profético y casi sacerdotal:

*And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.*

[«Y todo llegará a buen término y cualquier clase de cosas saldrá bien cuando lenguas de llamas se inserten en el coronado nudo de fuego y el fuego y la rosa sean uno.»]

Las últimas líneas simbolizan la conjunción del sufrimiento y el amor, de la guerra y la paz, de la muerte y la vida, en una violenta consunción que provoca un vértice de belleza formal. Gran parte de la poesía de

Eliot anterior a los Cuartetos gira en un aflictivo círculo en torno a la figura de la quietud en contra del movimiento. Hacia el final del poema, Prufrock observa a las sirenas con las que no puede vivir *riding seaward on the waves / Combing the white hair of the waves blown back* [«cabalgando el oleaje mar adentro / peinando la blanca cabellera de las olas»]; a su vez, Gerontion se adormece mirando una *gull against the wind* [«gaviota que avanza contra el viento»]. *The Waste Land* se inicia con una lluvia que remueve raíces adormecidas, y culmina con *fragments I have shored against my ruins* [«esos fragmentos que he apuntalado contra mis ruinas»]. Después del *paralysed force, gesture without motion* [«fuerza paralizada, gesto sin movimiento»] de «The Hollow Men», en «Ash Wednesday» Eliot se enseña a sí mismo a «sentarse tranquilamente» (*to sit still*) mientras «el velero blanco vuela inmóvil mar adentro» (*the white sail still fly seaward*) y el avefría vuela en círculos. Coriolanus se oculta presa de la confusión, fuera de todo contacto con su pueblo, «donde el pie de la paloma descansa y se aferra por momentos» *where the dove's foot rested and locked for a moment*; por otra parte, el coro de *Murder in the Cathedral* siente el martirio de Becket «entretejiendo como una tela de gusanos vivos» (*woven like a pattern of living worms*) en sus entrañas. *Stop sun, hold season* [«Deténgase el sol, que cese la estación»] exclama el coro cuando Becket muere.

En los poemas anteriores a *Four Quartets* hay mucho amor fracasado. Más allá del doloroso hecho de su primer matrimonio con una mujer que perdió la razón, hay en el trasfondo de esta poesía un típico habitante de Nueva Inglaterra a quien no podía sino repugnar toda esa naturaleza desperdiciada, un puritano que rehúsa perderse a sí mismo en esa «cabellera morena que cae sobre la boca» (*brown hair over the mouth blown*). De esta manera, en «The Dry Salvages», el aylantus aparece como «exuberante», adjetivo que Eliot ya había aplicado al efluvio sexual del «jaguar brasileño tendido al acecho». La generación, el cambio y la muerte son sus problemas. Lo más que *Four Quartets* puede admitir es el arrastrarse del río por nuestro ser interior: *Only through time time is conquered* [«El tiempo sólo se conquista a través del tiempo»]. El mundo escabroso y turbulento debe ser «consumado», «resuelto», «reconciliado» y «unido» en lo posible dentro de un modelo

formal parecido al arte: un cuarteto, una danza, un jarrón chino que »inmóvil / se mueve perpetuamente en su inmovilidad« (*still / Moves perpetually in its stillness*). El arte debe contener toda la mezcolanza de la vida y así darle una forma.

Pero Eliot no se detiene en el quietismo:

*We must be still and still moving
Into another intensity
For a further union, a deeper communion
Through the dark cold and the empty desolation,
The wave cry, the wind cry, the vast waters
Of the petrel and the porpoise.*

[»Debemos estar siempre, siempre en movimiento con otra intensidad hacia una unión ulterior, una comunión más profunda a través de las frías tinieblas y de la desolación vacía, a través del grito del oleaje, el grito del viento, las vastas aguas del petrel y la marsopa.«]

Still and still moving: el poeta gusta del adverbio en pugna con el adjetivo, pero sólo en vista de un movimiento posterior que finalmente consigue la unión, el orden, esa »quietud entre dos olas en el mar« (*stillness between two waves of the sea*). Nos vienen a la mente imágenes recalitrantes de la reciente poesía de Neruda, en las que el poeta contempla el océano »que se derrama sin matar su energía« o »desbordando su insaciable copa«. No es mi intención disminuir de valor ese éxtasis descorporado, esa consumación espiritual que Eliot creía aproximable para el común de los mortales y ya alcanzada por los santos. Lo que intento es el conocimiento de las diferencias entre dos tipos de poesía y las opciones personales y políticas que tales diferencias determinan.

VI

No es fácil confundir el tono de »Devuélveme el esclavo que enterraste« con el de *You are here to kneel where prayer has been valid* [»Uno está aquí para caer de rodillas donde fue valedera la plegaria«]. El primer poema prefigura un sí mismo sin límites fijos, el otro la presunción de santidad; en uno, el amor brota de la relación sexual o del contacto fraterno, en el otro, de una purificación de la corporeidad carnal. Tales poemas responden demasiado ampliamente a su propia necesidad interna como para someterlos a las categorías corrientes de romántico o clasicista, de natural o espiritual, o de privado o público. A

modo de simple generalización, podemos considerar la orientación de Neruda como humanista y la de Eliot como religiosa, pero ello nos distrae de la experiencia específica de los poemas. Lo mismo sucede con el argumento que opone a »Eliot el reaccionario« contra »Neruda el revolucionario«, que es más o menos como decir que uno trata de reparar el daño de la Reforma y el otro el de la Contrarreforma.

Todas las formulaciones políticas que se puedan desprender de *Alturas de Macchu Picchu* y de *Four Quartets*, deberán encontrar su raíz primera en estas categorías del vendaval sostenido y de la danza inmóvil. Neruda aspira a una sociedad que permita a los hombres trabajar libremente movidos por propósitos comunes. Eliot considera a los hombres como fragmentos imperfectos de una comunidad altamente integrada en un orden superior. ¿Para qué insistir en obtener deducciones políticas de toda poesía? Pareciera que este intento es ingenuo y frívolo, si no fuera por el hecho de que en el plano del juego político propiamente tal, es decir, en el nivel de los equilibrios de poder, la política adquiere su mayor expedición con prescindencia de todo contacto con la dimensión humana auténtica. Deberíamos saber qué formas adopta el sentimiento cuando se vive bajo determinadas condiciones, bajo presiones determinadas, y los poemas referidos contienen ese conocimiento. Aún así, no es menos dificultoso obtener este conocimiento a partir de los poemas, sobre todo cuando nos encontramos mentalmente condicionados a ignorar más bien aquellos movimientos del hombre, lerdos y oscuros, que conforman sus decisiones mínimas. Por otra parte, los pronunciamientos de Neruda y de Eliot han sido lo bastante definitivos como para no causar controversias por las opiniones políticas contenidas en ellos. Tales opiniones deben ser puestas en sus contextos para que, treinta o más años después de ser escritos ambos poemas, permitan una lectura cabal de ellos.

Mientras Eliot escribía los cuartetos, se desempeñó como redactor de una editorial londinense y en oportunidades patrulló las calles como guardia de incendios. Al mismo tiempo, en México, Neruda pudo conocer a Rivera y Siqueiros, fue agredido por un grupo nazi, y a fines del año 1942 vio su »Canto de Amor a Stalingrado« pegado en todos los muros de la ciudad. La resistencia rusa con-

tra los alemanes fue para Neruda una segunda Guerra Civil Española: al mismo tiempo que tomaba cuerpo su visión épica de América el poeta iniciaba su apertura hacia el comunismo, representado en ese momento por el país soviético. Aunque los principios del realismo socialista pueden haber concurrido parcialmente en la producción de obras como *Canto General*, *Las Uvas y el Viento* y *Odas Elementales*, la fidelidad del poeta a esas premisas se dio más en el espíritu que en la práctica; así lo atestiguan entre otras obras posteriores del poeta, *Estravagario* y *Arte de Pájaros*. (Es curioso advertir que la única referencia poética de Neruda a Marx contiene un dejo crítico: «Otros se habían / enredado en la frente / de Marx y pataleaban en su barba, / otros eran ingleses, / sencillamente ingleses».) La solidaridad sin remiendos de Neruda hacia la Unión Soviética y su pueblo no deja de turbar a algunos, incluso a algunos que creen en el futuro del socialismo. «No puedo permitirme el capricho de tener divergencias» respecto de la orientación socialista soviética, dice Neruda. Uno quisiera descubrir en Neruda alguna crítica constructiva de su parte a los últimos treinta años del fenómeno socialista europeo. O lo que es más importante, algún reconocimiento al hecho de que en cuanto artista, la expresión independiente de su espíritu socialista puede desarrollarse en un curso creciente y mantenerse en él.

Este alineamiento partidario fue determinante para la visión que Neruda se formó de Eliot. Cuando en 1949 Neruda visita Hungría, no permitió que se llevara adelante la traducción de sus primeros poemas, por la razón de que «llevaban en sí las arrugas de la amargura, de una época muerta». En sus poemas posteriores a la guerra, lo mismo que en sus intervenciones en Conferencias de la Paz, las citas que Neruda hizo de Eliot tuvieron un sentido semejante por cuanto aquella poesía traficaba nihilismo. Así, en México, Neruda afirma que «Cuando Fadéiev expresaba en su discurso de Vroclaw que si las hienas usaran la pluma o la máquina de escribir, escribirían como el poeta T. S. Eliot y otros, me parece que ofendió al reino animal». En 1951, Neruda imagina la ciudad de Londres con su negra brumosa «y bajo la basura / el poeta Eliot / con su viejo frac / leyendo a los gusanos». Me resulta imposible ver a Eliot, en su apostura de brahmán, como

agente o hechicero de un sistema moribundo, como *defensor fidei* del capitalismo. Eliot odiaba a los «golf club Capstains», como odiaba la orgía del éxito ya fuera que tras ella estuvieran Ford o Hitler. Ya en 1939, Eliot se hacía la pregunta respecto a que si era posible que su sociedad tuviera algo «más esencial que la confianza en el interés compuesto y el mantenimiento de los dividendos». Aunque parezca irónico, es el profundo socavamiento que en Eliot se da de ese *ethos* liberal, burgués, libre-empresarial, característico de los años 20 y 30, lo que hace aflorar sus actitudes menos atractivas como ese espíritu elitista, su antisemitismo, su arcaico concepto del trabajo en una sociedad industrial.

En la consideración de Neruda, aquella poesía saturada con cualidades que mueven al desprecio y el escarnio, en el hecho no hace sino que esas mismas cualidades se hagan más viables. Un ejemplo tomado de nuestros días podría ser un poema de James Dickey, en el que se revive un bombardeo de napalm sobre Corea con un ánimo que oscila entre la vergüenza y la exultación. Sin embargo, en «Gerontion», oímos a Eliot impugnarse a sí mismo —*My house is a decayed house* [«Mi morada en una morada en decadencia»]— al mismo tiempo que impugna esa morada, que es en gran medida lo que hace el mismo Neruda en la primera mitad de *Alturas de Macchu Picchu*. Del mismo modo como Neruda puso en entredicho *Residencia en la Tierra* debía haber advertido un cierto avance desde «The Hollow Men» hasta la gran tentativa y el cumplimiento de *Four Quartets*. No se trata ya de saber si Eliot es o no derrotista, sino de ver en qué medida resultan aceptables su condiciones para la vitalidad del espíritu.

Por cierto que relegar a Eliot y su poesía a la destaralada fortaleza de la política reaccionaria, e incluso fascista, no es cosa difícil. Ya en 1917, establecía Eliot un modelo ideal de literatura europea en el que cada nueva obra vendría a reordenar la tradición toda. Posteriormente, hizo extensiva esta doctrina orgánica a la evolución social. El curso de los acontecimientos en Europa y el agudo sentido que Eliot tenía de la imperfección humana, no podían sino conducirlo a llevar estos ideales literarios a un sistema de fórmulas sociales autoritarias y elitistas. Debemos recordar que tres de los cuatro cuartetos fueron escritos antes de que Hitler invadiera la Unión

Soviética, y el cuarto antes de que la batalla de Stalingrado y la entrada de Estados Unidos a la guerra cambiaran el equilibrio bélico. La patria que Eliot había adoptado en 1927 era entonces el pilar del mundo. Hacia 1940, escribía para un Londres bajo la *Blitz* y para lo que parecía ser el único sobreviviente de la Europa Occidental.

Durante los veinte años que siguieron a la guerra, Neruda y Eliot se irguieron como los poetas más famosos de dos mundos divergentes: América Latina, Europa Oriental, la Unión Soviética y China, para uno; Norteamérica, Inglaterra y las colonias inglesas para el otro (valga anotar que Europa conocía perfectamente tanto a uno como a otro poeta). Era fácil establecer una filiación emblemática de la poesía de cada uno, considerarla en cada caso como un mero reflejo ideológico. En la revista *Masses* de Estados Unidos se publicaron *Alturas de Macchu Picchu* al lado de *Que despierte el leñador*, como también los discursos políticos de Neruda. A Eliot le fue conferido el Premio Nobel en 1947, pero la Academia Sueca se tomó veinte años, desde la publicación de *Canto General*, para concederle este premio a Neruda. Gracias a la Guerra Fría, a mí me tomó casi esos veinte años para descubrir su poesía, la cual sólo muy recientemente ha logrado prender con cierta energía en un país que no sabe cómo vivir con el comunismo, pese al calculado deshielo con la URSS y China.

En los últimos años, Neruda ha merecido grandes aplausos aquí en Estados Unidos por la lectura de poemas tales como «La United Fruit Co.». Lo mismo que el Che, aunque en menor medida, Neruda provee de materiales a los antimperialistas dentro de Estados Unidos. Todavía resultan oportunas y pertinentes sus airadas críticas de los años 40 a Wall Street, al Pentágono y a nuestra obsesión nacional de ser campeones del mundo. Pero por otra parte, Neruda también se permite tener otra visión de Estados Unidos, la de su pueblo y escribe con cariño sobre Whitman, Lincoln, las pieles de búfalos, el Mississippi, las grandes praderas y sus granjeros que parecen navegar a través de las plantaciones de cebada, el «segador industrial de las manzanas / sencillo como un pino». Neruda interrumpe la conexión, que lamento tener que decir que existe, entre los intereses nacionales al servicio del poder y la mentalidad del hombre común.

VII

La aceptación de los diametrales antagonismos políticos de hoy en día, ¿podría acercarnos un poco más a las raíces mismas del conflicto y de las opresiones con que nos toca vivir? Día a día hay hombres que mueren en el mundo, pero nosotros ya hemos saciado nuestra inquietud de conciencia con los clichés de uno u otro lado. ¿Podemos encontrar motivaciones que surjan desde la estructura profunda de nuestra propia experiencia?

Durante el desarrollo de la Conferencia del P.E.N. en Nueva York, en 1972, Neruda fue la figura central de la reunión. Tuvo ocasión de hablar sobre Whitman y lo llamó «el primer poeta totalitario», aquel que quiere imponer a los otros «su patente nacionalismo como parte de una visión total y orgánica del universo». «Totalitarios» es también la palabra que podría describir los poemas que aquí hemos considerado. Al surgir desde un momento de ruptura histórica, satisfacen el ansia por lograr un mito total. Y al reconstruir el tiempo pasado como un punto de mira desde el cual observar la temporalidad contemporánea, resultan ser a la vez revolucionarios y conservadores. Neruda y Eliot escribieron piezas dramáticas cuyo transcurso se ubica en el pasado y que además están referidas en cada caso a un mártir nacional: trataban con ello de llevar a una audiencia popular determinados motivos políticos. *Murder in the Cathedral* trata de Thomas Becket, un arzobispo del siglo XII quien se resistiera a la intrusión profana en los asuntos de la Iglesia. *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* (1967), obra de Neruda, es prácticamente la canonización de un romántico bandido chileno que vivió en California durante los años de la Fiebre del Oro, y que fuera perseguido por vigilantes racistas.

Hacia el final de la ópera, la cabeza cortada de Murieta pide que su «verdad desnuda» sea revelada cien años más tarde por «Pablo Neruda». Es así como también muchos de los parlamentos de Becket en la pieza teatral, reaparecen en boca de Eliot en *Four Quartets*. Asumir como cosa personal el peso de nuestro pasado histórico y rectificarlo, será siempre una imposición que nos tome de sorpresa: estamos acostumbrados a mantener los hechos históricos, pasados o presentes, como algo externo a nuestras vidas, como asunto para la discusión y el debate

pero no para ser integrado a nuestra existencia y resurgir a través de ella.

We make out of the quarrel with others, rhetoric [»A lo que llegamos en nuestra contienda con los otros es a la retórica«, dijo Yeats, *but of the quarrel with ourselves, poetry* [»pero en la contienda con nosotros mismos llegamos a la poesía«]. Cuando Neruda y Eliot objetivan su conducta religiosa o política, o bien cuando afirman un determinado dogma, caen en una forma de retórica que de hecho releva al lector de responsabilidades. Eliot adopta un discurso presuntuoso y obscuro, Neruda en cambio es florido y su voz exhortadora. En sus momentos mejores, los poemas de ambos alcanzan la dimensión donde habitan nuestros ocultos deseos y temores y nos llegan en cuanto somos seres políticos conscientes: »la roca mantiene su flor diseminada«, esto es, muy sencillamente, tenemos necesidad permanente, si queremos ir más allá de nosotros mismos, *still and still moving*, de sustentar la integridad, la visión de la totalidad, esa »inmóvil catarata de turquesa«, dando a nuestros impulsos una forma, sin perderlos por ello, actuando significativamente. Realmente no veo cómo sería posible renunciar ya sea a Neruda o a Eliot.

Eliot presidió mi crecimiento intelectual y llegué a asegurar en un momento que *Prufrock* y el resto de su obra constituían toda una definición de la poesía. La lectura de Neruda me hizo el efecto de una ráfaga de aire marino después de una ardua jornada de viaje tierra adentro; fue para mí como la revelación de la existencia de algo perfectamente contrario al verso inglés irónico, cortado a cincel, que impregna la poesía de Eliot. Pero en sentido político, ambos poetas me resultan por último extraños a mi punto de vista. En la medida en que son más europeos o más chilenos, hacen más amplio mi conocimiento, pero no puedo dar con una traducción exacta para la crisis de espíritu de Eliot y para sus esperanzas en el Estados Unidos de ahora, en 1972. ¿Cómo podría ser asimilado aquí en EE.UU. el poema sobre el libertador chileno »Manuel Rodríguez«, con su compás de cueca y sus referencias toponímicas localistas? Al emprender la traducción de Neruda, me deleité tanto en esas imposibilidades como en aquellos raros resquicios de apertura al otro idioma. En parte, Neruda

lleva consigo lo que supo hallar en Whitman: una pródiga visión de las cosas simples, y con ello un poco de tristeza y otro poco de ira. En lo principal, sigue siendo un latinoamericano, y tal vez este ensayo falle por la misma razón por que falla la traducción de su poesía. Algo del original permanece inalienable. Sea lo que fuere que hallamos obtenido, nos vemos obligados a buscar en otra parte, y ello sólo nos lleva a girar sobre nosotros mismos.

¿Dónde está el »alto sitio«, el *point of intersection* que podría sustentar un mito? ¿Los adobes de Taos, Plymouth Rock, Bull Run, el Union Pacific Railroad, el Puente de Brooklyn? ¿O aquel lugar es Cabo Cañaveral, Disneylandia, o tal vez ese centro de control contra sediciones nacional..., computarizado, lleno de subterráneos y niveles diversos que es el Pentágono? Ninguno de estos lugares sirve. Incluso aquellos parajes silvestres donde la historia y la sociedad humana han pasado sin apenas dejar una leve marca, ahora parecen irrecuperables, reducidos: el océano de Melville, los bosques del Walden de Thoreau, el Mississippi de Mark Twain, la Sierra Nevada de John Muir. Robert Lowell, aferrado contra el alambrado de púas, observa los movimientos de dinosaurio con que una pala mecánica gigantesca excava un garage bajo el Prado de Boston, mientras que »sobre el Potomac, blancas como cisnes las poderosas lanchas de motor sé ven acometidas por una ola sulfurosa«.

No hemos encontrado ningún lugar que congregue tanta vitalidad como Machu Picchu, ningún lugar desde el cual hablar con tanta certidumbre. Es éste un tiempo desarticulado, carente de naturaleza. William Stafford, un poeta asentado en la dimensión de la vida cotidiana de Kansas y Oregon, escribe:

*Debemos encontrar algo que los vivos olvidaron,
y recibir la caída del sol con un gesto fabuloso
como se acostumbra en las pequeñas aldeas mexicanas
donde las gentes trepan por terrenos rocosos en
pos de algún ritual.
El jet vuela en picada; debemos viajar sobre
nuestras rodillas.*

La analogía que hace el poeta puede parecerse ligeramente forzada en cuanto trata de inculcarnos una enseñanza. La última línea señala a la perfección nuestra profunda ignorancia acerca de lo que hacemos en Viet Nam.