

LA HISTORIA COMO RESURRECCIÓN: RASTROS Y ROSTROS  
DE JULES MICHELET EN EL *CANTO GENERAL*

*Tamara R. Williams*  
Pacific Lutheran University  
williatr@plu.edu

¡Eh! Dejad entre nosotros a quien crea la vida acá abajo. ¡Que siga siendo hombre, que siga siendo pueblo! No lo separéis de los niños, ni de los pobres, ni de los hombres sencillos, en los que tiene su corazón; no lo condenéis al exilio de un altar. Dejad que permanezca entre esa multitud de la que es el espíritu, que se sumerja en la plenitud de la vida fecunda, que viva y sufra con nosotros. De su participación de nuestros padecimientos y nuestras debilidades obtendrá la fuerza que Dios ocultó en ellos, y que constituye su genio.

Jules Michelet

Este ensayo propone que la obra del historiador romántico francés Jules Michelet constituye una de las fuentes clave del *Canto general* de Pablo Neruda. A raíz de una exploración de las resonancias intertextuales entre la conceptualización de la historia según Michelet –y de sus estrategias narrativas más distintivas– y los primeros dos capítulos del *Canto* (“La lámpara en la tierra” y “Alturas de Macchu Picchu”), se avanza la probabilidad de que el historiador francés decimonónico transformado

en oráculo, constituye un modelo determinante para Neruda –poeta chileno del siglo XX– en busca de una voz y una arquitectura histórico-poética para contar su versión de la historia latinoamericana.

Las resonancias textuales entre Michelet y Neruda que se exploran en este trabajo son: la reconfiguración de la historia en una “empresa de resurrección” y del historiador/poeta en oráculo; las coincidencias en torno a la metaforización de esta visión histórica; y las estrategias narrativas empleadas por los dos hablantes para dar voz a los héroes olvidados de la historia. Propongo, como extensión e implicación de esta propuesta, que el reconocimiento de la fuente historiográfica que subyace en el texto proporciona claves sobre la infraestructura narrativa del poema que hasta la fecha ha eludido a sus lectores más competentes.

En el prólogo a *El pueblo* publicado en 1846, Jules Michelet articula de forma explícita su proyecto historiográfico:

¡Que éste sea mi aporte para el porvenir: no haber alcanzado, pero sí marcado, el objetivo de la historia, y haberla llamado con un nombre que nadie había pronunciado! Thierry veía en ella una *narración*, y para Guizot era un análisis. Yo la he llamado *resurrección*, nombre que conservaré (Michelet 27).

Efectivamente, la fuerte identificación con –y el amor y la compasión hacia– los muertos, así como el deseo de narrarles su historia, constituye uno de los aspectos más distintivos de la obra histórica de Michelet. Paul Bénichou, en el capítulo dedicado a Michelet en su *Les Temps des prophètes*, caracteriza el proyecto de Michelet como una “empresa de resurrección” en la que el historiador deberá embarcar en un viaje de descenso a, y penetración de, las tinieblas que lo lleva a la comunión con lo inaudito, es decir, con los “mudos y perdidos en el tiempo, los cadáveres y los fantasmas” (Bénichou 942). En la elaboración de este proyecto, el narrador-historiador Michelet se ve convertido en profeta cuyo destino es el descifrar y dar voz a “la gran muerte”, es decir, al gran silencio hundido de las masas –del pueblo– que ha quedado en el olvido de la historia.

En la obra de Michelet convive con la visión trascendental de la historia un fuerte compromiso por lo empírico y por el análisis social nutrido por el ámbito intelectual de su actualidad. Este incluía, notablemente, al filósofo social Karl Marx de quien Michelet toma prestado el concepto de la enajenación. Michelet declara en el prefacio de *El pueblo*, que además de la exploración de los hechos en los archivos, su proyecto histórico se basará en la investigación *en vivo* con hombres y mujeres del pueblo, decentes y prácticos, cuya situación verdadera había sido poco estudiada por los economistas e ignorada por los historiadores de la elite burguesa (Michelet 10).

En efecto, en el primer capítulo de *El pueblo*, el historiador presenta a sus lectores con una representación piramidal de la sociedad francesa. En la base de la

pirámide de Michelet, describe el crítico Arthur Mitzman, yace la masa de campesinos propietarios “amantes de la tierra que trabajan”; en la cima la minoría burguesa adinerada que no trabaja; y entremedio los mercaderes, artesanos y funcionarios enajenados de su tierra natal y explotados por la mencionada burguesía (Mitzman 77). En este esquema piramidal, Michelet percibe las calidades morales de las clases sociales en proporción inversa a su elevación en la pirámide (Mitzman 89) y como extensión lógica de esta visión social, el historiador evoca la preceptos de la Revolución de Julio proponiendo que la salvación de Francia reside en la reconciliación de las clases sociales, y en particular, de la clase alta con “el poder creador y el instinto fecundo del pueblo” (Michelet 136).

La conceptualización de “el instinto fecundo del pueblo”, finalmente, yuxtapone sobre la pirámide social un palimpsesto telúrico relacionado con el conocimiento de las ciencias geológicas y las ciencias naturales que tenía el historiador. En particular, coincide la vida de Michelet con las primeras décadas de lo que Thomas Kuhn denomina “la segunda revolución científica”. Es durante esta época que se desarrollan y consolidan las disciplinas de la geología y la biología y cuando se plantea la idea de la *historización* (i.e. periodización) de la tierra que desafía los límites de la historia humana (Rudwick 10).

La consecuencia de esta dimensión telúrica en el plano espacio-temporal de la obra histórica de Michelet es una articulación poética de lo que Stephen Toulmin, y más recientemente Martin J.S. Rudwick, han denominado “el plano temporal profundo”. Es una historia que conecta, a la vez que trasciende, la historia humana con la continuidad del tiempo geológico, es decir, el tiempo medido en “la inmensamente larga y compleja historia de la tierra”<sup>1</sup>. Michelet ubica el “instinto fecundo del pueblo” en la base piramidal situándolo en este “plano temporal profundo”. En relación dialéctica con la cima de la pirámide están el olvido y la des-memoria. Esta oposición se repite en otra serie de dialécticas metafóricas que se observan a lo largo de *El pueblo*: cima/base, frío/caliente, altura/profundidad, estéril/fecundo, muerte/vida, egoísmo/amor, y silencio/voz. “Con la nacionalidad pasa lo mismo que con la geología”, declara Michelet en un ejemplo explícito de esta metáfora telúrica y dialéctica, y “el calor está abajo. Encontraréis que aumenta a medida que bajáis; en las capas inferiores quema” (Michelet 115).

<sup>1</sup> Rudwick, Martin J.S. en *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution* (Chicago: University of Chicago Press, 2005): 2, cita en el título del libro al científico francés, Georges Cuvier: “Would there not also be some glory for man to know how to burst the limits of time, and, by observations, to recover the history of this world, and the succession of events that preceded the birth of the human species?”

Para efectuar la reconciliación propuesta, para conocer e interpretar “los dones más altos del instinto del pueblo”, concluye Michelet, se requiere del alumbramiento de un genio que reúna “el instinto de los hombres sencillos y la reflexión de los sabios” (Michelet 178-179); de un genio que sea capaz de dar a luz y dar voz a la elocuencia del “gran pueblo, que aspira y asciende a tientas desde las regiones bajas y oscuras, sin tener luz para subir, sin tener siquiera una voz para gemir...” (Michelet 188). Recurriendo al tópico de la falsa modestia, Michelet sugiere que él es el escogido para tal empresa por la habilidad de darles la voz añorada e invoca el sueño de Julio César narrado por Plutarco:

¡Yo no soy César, pero cuántas veces he tenido el sueño de César! Los veía llorar, y comprendía sus llantos: *Urbem orant...* Me piden que los reciba y los proteja... Yo, el pobre soñador solitario, ¿qué podía darle a este gran pueblo mudo? Lo que me pertenecía: una voz... ¡Que ésta sea su primera entrada en la ciudad del derecho, de la que han quedado excluidos hasta ahora (Michelet 188).

Al emprender este viaje, Michelet efectúa una extraordinaria promoción del historiador ya que éste se ve convertido en intérprete profético del mundo, en oráculo, en un vate a quien se le ha otorgado “el corazón y el oído para escuchar, desde la profundidad de la tierra, la triste y apenas perceptible voz y la débil respiración” de los muertos (Bénichou 492). El historiador se autorrepresenta como luz y lámpara, “como amante de los muertos” cuya búsqueda rinde un encuentro en el que “él les dice las palabras que nunca se pronuncian, las palabras que quedaron por decirse” (Bénichou 492). De este espacio liminar, nace el historiador-oráculo y profeta de cuya voz se escucha, audible, la voz del pueblo y, por ende, la historia anteriormente descontada:

... Por mi parte, espero que mi ciencia, mi querida historia, vaya reviviendo el contacto con esta vida popular y se convierta, gracias a estos recién llegados, en la cosa grande y saludable que siempre he soñado. Del pueblo saldrá el historiador del pueblo (Michelet 113-114).

Al resumir las dimensiones singulares del proyecto historiográfico de Michelet, resulta difícil no observar las resonancias intertextuales con el *Canto general*. Es en los dos primeros capítulos del poema –“La lámpara en la tierra” y “Las alturas de Macchu Picchu”– donde son más audibles los ecos del historiador francés. Al igual que el historiador de *El pueblo*, el hablante del *Canto* emprende un proyecto histórico-poético representado como un viaje metafórico hacia la resurrección/revelación del pueblo latinoamericano hundido y olvidado. La voz autorial del *Canto*, al igual que la voz del historiador de *El pueblo*, se ubica en un espacio liminar. En suma, el hablante poético del *Canto* es umbral, es reconciliación, es continuidad entre la historia y la naturaleza, entre la vida y la muerte, entre la memoria y el olvido, entre el silencio y la voz.

Al igual que en Michelet, la dimensión mito-poética y trascendental del texto se ve complicada por una dimensión socio-histórica. Neruda también acude a la estructura piramidal como metáfora estructural de la realidad social latinoamericana y por implicación alista a los tejedores, los campesinos, los picadores de piedra y los alfareros:

Y la pirámide augusta,  
piedra y piedra, agonía y aire,  
en su escritura dominadora  
un corazón sacrificado...  
Pero muchedumbres de pueblos  
tejían la fibra, guardaban  
el porvenir de las cosechas,  
trenzaban el fulgor de la pluma,  
convencían a la turquesa,  
y en enredaderas textiles  
expresaban la luz del mundo (36).

Existe, sin embargo, una divergencia significativa entre Neruda y Michelet en torno a la función y representación de la pirámide. En Michelet, la pirámide escalonada es un concepto abstracto de valor simbólico limitado. En el *Canto*, sin embargo, las referencias a las ciudadelas arqueológicas más conocidas del continente americano –Machu Picchu como caso ejemplar– tienen referentes históricos y específicos y cobran un sentido simbólico y cargado ideológicamente. Por medio de un despliegue ekfrástico, el sitio emblemático del poder y la gloria del imperio Inca se ve convertido en un mausoleo que conmemora la explotación y el exterminio de la colectividad indígena americana. De ese modo, la pirámide resulta re-emblematizada como el lugar del sacrificio literal y figurativo de los que habitaron/habitan la base de la pirámide y de los que la construyeron/construyen. En fin, se convierte en un espacio que encierra el abismo y el silencio del reino de la gran muerte:

Muertos de un solo abismo, sombras de una hondonada,  
la profunda, es así como al tamaño  
de vuestra magnitud  
vino la verdadera, la más abrasadora  
muerte y desde las rocas taladradas,  
desde los capiteles escarlata,  
desde los acueductos escalares  
os desplomasteis como en un otoño,  
en una sola muerte (45-46).

Situado en las alturas de esta pirámide-mausoleo, el poeta-hablante del *Canto general* debe navegar la tensión entre lo que el crítico chileno Cedomil Goic ha descrito como la lucha entre “la torre” y “el abismo” (Goic 219), entre el ascenso y el descenso<sup>2</sup>, entre el olvido y la memoria, entre la ignorancia y la transformación. Inicialmente se ve retado al invocar la memoria de los que sacrificaron sus vidas en la construcción de la extraordinaria ciudadela. Un cóndor en vuelo, sin embargo, roza las sienas del poeta y éste, anteriormente enceguecido por la majestuosidad de las ruinas verticales, vuelve su mirada hacia lo invisible e indescifrable. “Hunde la mano” y desciende hacia el reino subterráneo para revelar una visión fantasmagórica de los labradores, picapedras, tejedores, y alfareros hambrientos y harapientos, esclavos todos ellos que yacían enterrados en la base de la torre sideral. De este espacio, el poeta declara su intención de hablar por sus bocas muertas y cargar el peso de su historia, de su dolor, y de sufrimiento. Los convoca e invita a ascender con él; de emerger de su profundo silencio subterráneo y hacerse visibles y audibles, paso a paso, en un ascenso colectivo de las ruinas verticales:

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta...  
 contadme todo, cadena a cadena  
 eslabón a eslabón, y paso a paso,...  
 Dadme el silencio, el agua, la esperanza.  
 Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.  
 Apegadme los cuerpos como imanes.  
 Acudid a mis venas y mi boca.  
 Hablad por mis palabras y mi sangre (53).

Desde los primeros versos de “La lámpara en la tierra”, el poeta afirma su papel de cuentista/historiador: “Yo estoy aquí para contar la historia” (23). Asimismo, en los primeros seis versos, revela que las dimensiones particulares de su visión histórica abarcan una historia profunda entendida aquí –según la definición de John Spencer Rudwick. Es una historia que comprende la historia prehumana y que incluye la

<sup>2</sup> Es de notar que en Michelet también aparece la imagen de la espiral escalonada y hundida en la tierra (Michelet 116-117) y se manifiesta la tensión entre ascenso y descenso. En el capítulo VIII de *El Pueblo*, aparece una imagen donde el ascenso –en este caso hacia las alturas de una cumbre en los Alpes– se asocia metafóricamente con una perspectiva egoísta generada por el miedo, la voracidad y la incompetencia. Desde las alturas, el narrador Michelet declara, “los seres humanos ya no son seres humanos sino números” ya que al ascender, las “flores de la nacionalidad palidecen”. Por ende, la única manera de ver la “nación” es descendiendo hacia/en ella.

geo-historia del continente, la vida en su superficie –su bio-historia–, y el presente y el pasado de sus habitantes (Rudwick 2):

Antes de la peluca y la casaca  
 fueron los ríos, ríos arteriales:  
 fueron las cordilleras, en cuya onda raída  
 el cóndor o la nieve parecían inmóviles:  
 fue la humedad y la espesura, el trueno  
 sin nombre todavía, las pampas planetarias (23).

Que abarque Neruda una aproximación histórica que asume la coexistencia de lo humano, lo natural, y lo cósmico en una trayectoria histórica donde domina el determinismo telúrico y geográfico tiene fuertes resonancias con Michelet. Más significativo, sin embargo, son las coincidencias textuales que existen al observar el uso de metáforas inspiradas por el mundo natural. Ambos autores, por ejemplo, representan el silencio por medio de imágenes de la ausencia de la vida humana en la superficie de la tierra. De igual manera, los dos contrastan el silencio humano con los sonidos indescifrables de la flora y la fauna. De igual manera, los dos recurren al uso de metáforas geológicas como, por ejemplo, las honduras de la tierra como espacios oscuros e inaccesibles, para representar el silencio, la ausencia, la inaccesibilidad de lo que Michelet llama “la profunda fundación popular” de la historia (Michelet, *History* 41). El mundo natural –el viento, los árboles– y más específicamente las concavidades y grutas geológicas tanto como las piedras se representan como depósitos/repositorios de nombres, signos, idiomas que contienen claves para descifrar y desenterrar “los gemidos y llantos de la tierra condenada al silencio” (Michelet, *History* 73).

Este espacio telúrico y natural constituye un conjunto metafórico que recalca el silencio “del pueblo” desde los principios de historia. Se recalca este silencio en las imágenes de las piedras y las extensiones silenciosas del paisaje natural. Más extraordinario, sin embargo, es que en la obra de ambos autores los hablantes enfrentan el reto del silencio en forma similar. El primer obstáculo en el descenso a las tinieblas es la impenetrabilidad y lo indescifrable de los signos y las claves inscritas en los monumentos, las lápidas, y las vasijas del pasado que buscan narrar. De este modo, el viaje metafórico de descenso hacia las tinieblas, hacia las voces y los gemidos, hacia la intersubjetividad, y hacia la palabra se ve impedido en un primer momento por la incapacidad de leer y de entender. Como todo buen reto, finalmente, la lectura de lo indescifrable demanda esfuerzos –físicos, intelectuales, y emocionales. El reto constituye un recurso narrativo y dramático para ambos narradores, ya que si no logran descifrar las claves, tampoco podrán cruzar el umbral que les proporcionará el material para narrar sus historias. Una comparación de fragmentos de Michelet y Neruda ejemplifica esta resonancia. En Michelet:

Tengo que horadar la tierra y descubrir las bases profundas de este monumento; la inscripción, lo veo, está ahora completamente enterrada, oculta muy por debajo... Hoy excavo una vez más... Quisiera llegar hasta el fondo de la tierra. Pero esta vez no es un monumento de odio y de guerra que quisiera exhumar... Por el contrario, lo que quiero encontrar, descendiendo por esta tierra fértil y fría, son las profundidades donde recomienza el calor social, donde se guarda el tesoro de la vida universal y donde podrían volver a brotar para todos las fuentes agotadas del amor (Michelet 132).

Asimismo, en los primeros versos de “La lámpara en la tierra”, Neruda introduce el tema central de América como tierra sin nombre cuya significación se mantiene vacía de contenido por medio de dos imágenes. La primera es la imagen arqueológica de la vasija inscrita con cifras ilegibles y por asociación y extensión a ésta, aparece la segunda imagen de la superficie de la tierra como lápida cuyas inscripciones y claves de interpretación se han perdido con el paso del tiempo:

El hombre tierra fue, vasija, párpado  
del barro trémulo, forma a la arcilla,  
fue cántaro caribe, piedra chibcha,  
copa imperial o sílice araucana.  
Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura  
de su arma de cristal humedecido,  
las iniciales de la tierra estaban  
escritas.

Nadie pudo  
recordarlas después: el viento  
las olvidó, el idioma del agua  
fue enterrado, las claves se perdieron  
o se inundaron de silencio o sangre (23).

El yo poético nerudiano, al igual que el de Michelet, se autfigura como el ser capaz de desenterrar las claves, de darle luz y voz al mundo hundido. De este modo, se constituye como calidad excepcional del hablante su continuidad entre la naturaleza y la historia, entre lo telúrico y lo cultural. De allí el título del capítulo, “La lámpara en la tierra”, que resulta ser una declaración metapoética en la cual el autor autoafirma su papel de oráculo y declara su intención. Esta observación se confirma al mirar un autorretrato trazado en línea que bosqueja Neruda en 1948 en la portada del manuscrito mecanografiado del *Canto*, que se guarda en la bóveda de la Fundación Neruda. En el dibujo aparece una cabeza redonda de un hombre con dos orejas dentro de la cual se inserta un dibujo de una lámpara alumbrada. La cabeza flota en el mar y sobre la imagen de la cabeza aparecen tres pájaros en vuelo simbolizando la inspiración.

Michelet, por su parte, también se identifica como luz y lámpara aludiendo directamente y no sorprendentemente en varias ocasiones a Virgilio y a Goethe. En *El pueblo*, declara: “¡Buscaba la luz’ –dice mi Virgilio–, la entrevió y lanzó un gemido!... Y gimiendo la seguirá buscando. ¿Quién, habiéndola entrevisto, puede renunciar a ella jamás?” o bien:

“¡Luz, más luz!” Estas fueron las últimas palabras de Goethe. Palabras de genio al expirar; grito general de la naturaleza que retumba de mundo en mundo. Esto que decía este gran hombre, uno de los hijos mayores de Dios, lo dicen en el fondo del mar sus hijos más humildes, los seres menos desarrollados de la vida animal; los moluscos que no quieren vivir donde no llega la luz (Michelet 75-76).

Tanto para el historiador como para el poeta, el amor fraternal y la compasión son los valores que los impulsan al descenso. Bénichou explica esta posición del narrador ante lo narrado citando directamente del *Journal* de Michelet, en donde el historiador reflexiona sobre el amor y la compasión que siente hacia el sufrimiento de las naciones como “la rama dorada” que Sibila da a Eneas al decender a las sombras. “Para entrar en comunicación con las sombras, sin embargo, para consolarlas y ser su mensajero”, continúa Bénichou, “se tiene que sujetar la rama dorada que Sibila entrega a Eneas”, pero ¿de dónde –se interroga Bénichou– será arrancada ésta rama en Michelet? “Del corazón”, contesta Michelet. “Es por medio del sufrimiento personal y el amor que el historiador siente y reproduce el sufrimiento de las naciones” (Bénichou 492).

En Michelet y en Neruda, el amor y la compasión se manifiestan en dos formas distintas. Por un lado, en los dos casos, se proyectan el amor y la compasión metafóricamente hacia una imagen feminizada de la tierra, del campo o, en el caso de Neruda, del continente. Esta imagen se proyecta como concavidad uterina en la que yace el pueblo hundido que el poeta desea penetrar para concebir y dar a luz las voces olvidadas de la historia. Esta modalidad del amor se observa en el canto XI. Por otro lado, proyectando una imagen de renacimiento humano con sobretonos mesiánicos consistentes con el *evangile éternel* al que adscribe Michelet. Este amor se ve representado en la estructura ascendente convexa de la colectividad resucitada. Es el amor fraternal que promete la reconciliación y la comunión entre todos los hombres.

La distinción entre estas dos modalidades del amor se observa en la transición del canto XI al XII. En el canto XI, el poeta usa el imperativo para expresar su deseo de penetrar y palpar en “el confuso esplendor” de la hondura, para luego, en el memorable canto XII, ver renacer, y poder nombrar, a sus hermanos americanos:

A través del confuso esplendor,  
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano  
y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera,  
el viejo corazón del olvidado!... (51)

Sube a nacer conmigo, hermano.  
Dáme la mano desde la profunda  
zona de tu dolor diseminado...

veo el antiguo ser, servidor, el dormido  
en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre  
mil mujeres,  
bajo la racha negra, negros de lluvia y noche,  
con la piedra pesada de la estatua:  
Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,  
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,  
Juan Pies descalzos, nieto de la turquesa,  
sube a nacer conmigo, hermano (52-53).

Para el historiador y para el poeta, el amor y el descenso a los dominios de la muerte para hacer “renacer” y dar voz al pueblo produce un tropo generativo. Es una estrategia narrativa propulsada por un imperativo ético que privilegia la memoria ante el olvido. Esta estrategia, en el sentido narrativo más básico, justifica la inclusión de la multiplicidad de voces olvidadas por la historia y produce la heterogeneidad discursiva que caracteriza el resto del texto. Aun más sorprendente, desde la perspectiva del discurso, es que tanto para el poeta como para el historiador la tarea conlleva la responsabilidad aún más urgente que es el compromiso a comunicarse directamente con el pueblo: “La salvación de Francia” dice Michelet, “y la vuestra, gente rica, reside en que no temáis al pueblo, que establezcáis alianza con él, que lo conozcáis y dejéis las fábulas que os cuentan... Es preciso comunicarse, abrir la boca y el corazón, y hablar como los hombres (Michelet 111).

El “hablar como los hombres” es una prescripción que ayuda a comprender la calidad multivocálica y dialógica de la obra histórica de Michelet. De más importancia para los efectos de este estudio, sin embargo, es que esta prescripción historiográfica proporciona una posible clave para entender, o por lo menos explicar, dos calidades distintivas del *Canto general*, su estructura heterogénea y el carácter multifacético de su voz narrativa, que hasta la fecha han eludido a sus lectores más competentes. Hernán Loyola, para citar un ejemplo, insiste que el

*Canto general* carece de articulación sistemática, de ordenamiento razonado, temático, cronológico, que disponga su variada materia en función de un despliegue concatenado. Es a la vez cosmogénesis, geografía, rito, crónica, biografía, alegato, arenga, alucinación, profecía testamento. Responde a una estructura abierta, multiforme, politonal, proclive a las mezclas y a las superposiciones. De ahí la intermitencia y las intersecciones entre las dos poéticas que nunca se concilian completamente (Loyola 52).

Por otra parte, en la introducción a su edición del *Canto* publicado por Cátedra en 1990, Enrico Mario Santí reflexiona ante el carácter falaz de la voz narrativa en el poema:

¿Quién es el verdadero autor de estos poemas? ¿Neruda? ¿Barros Arana? ¿Los naturalistas enciclopédicos? ¿Acaso un agente impersonal que llamamos la Historia? La pregunta se volverá a plantear en cuanto descubrimos que a todo lo largo de *Canto general* encontramos un hablante camaleónico y de identidad cambiante, y hasta a veces en la lectura sucesiva de un poema a otro (Santí 72).

Santí responde a estas preguntas recurriendo a la caracterización del poeta-hablante del *Canto* planteada por Rodríguez Monegal en *Neruda: el viajero inmóvil*, es decir, del poeta-hablante como “máscara o *personae*”; como “recurso dramático” en el que

la pluralidad dramática del hablante corresponde formalmente a una heterogeneidad de fuentes documentales que Neruda maneja durante su redacción y cuyo rastro aparece en los poemas... El coro de voces equivale a una biblioteca de fuentes (Santí 72).

Sin embargo, Santí deja por contestar sus preguntas iniciales: ¿Quién es la voz autorial —el hablante poético— del *Canto*? ¿Cómo se produce la continuidad, la coherencia y la unidad en este texto histórico-narrativo de proporciones tan “sinópticas y monumentales” (Santí 13)? Y ¿cuáles son las estrategias narrativas y los recursos literarios que el autor emplea para producir significado en el texto, i.e. para reconfigurar el conocimiento histórico en un poema tan pujante?

Michelet se jacta de haber producido una historia inclusiva y dialógica que abarcara toda “la generalidad propia de la masa” (Michelet 135); que reprodujera el habla de los hombres en su presente y en su pasado “sea cual fuere el grado de civilización o de barbarie a que hayan llegado” (Michelet 135). Está consciente de que la estructura discursiva multigenérica, fragmentaria y aparentemente incoherente de su historia rompe con las normas disciplinarias en torno a la uniformidad de estilo y la cronología y sugiere, al decir que en su historia “todos entre ellos se explican y comentan” (Michelet 135), que el proceso de significación en su historia se produce a raíz de dos funciones esencialmente poéticas: la yuxtaposición y la asociación.

Esta estrategia narrativa declarada explícitamente en el proyecto historiográfico de Michelet permite entender “al hablante camaleónico de identidad cambiante” del *Canto general* y provee una lógica en torno a su estructura multiforme e “irreconciliable”. En su libro, *Jules Michelet: Nature, History, and Language*, la crítica Linda Orr identifica esta estrategia como “los múltiples discursos del ‘yo’” en la obra del

historiador francés. Orr provee una descripción de los mecanismos narrativos que despliega Michelet que bien podrían describir la complejidad del hablante nerudiano en torno a su interacción con las otras “voces” que incorpora y la multiformidad resultante en el *Canto*:

El “yo” se introduce en cualquier contexto, en cualquier momento. Pero el pronombre es difícil de fijar, o intenta abarcar a toda persona permitida por el texto; aparentemente orientada hacia la personalidad empírica del autor decimonónico mismo, también es un sujeto en primera persona que procede de un tiempo resucitado, un sujeto que combina muchas voces, algunas de ellas mal citadas, mal dichas, o bien deformadas al haber sido reformuladas por Michelet, llamando el proceso su recreación. Moviéndose de un punto subjetivo—su propio tiempo y espacio, su temperamento peculiar o anécdota, o su biografía— y de allí, hacia fuera de nuevo a la subjetividad de su texto y estilo<sup>3</sup>.

Como se había anticipado, la consideración de la obra historiográfica de Jules Michelet como antecedente estructural, como metatexto, del *Canto general* abre la posibilidad de nuevos acercamientos al poema que explican, y a la vez trascienden, el carácter multifacético de su hablante y la falta de “articulación sistemática y ordenamiento razonado” según la anteriormente mencionada crítica de Loyola. En un principio, la lectura del *Canto* a la luz de Michelet permite apreciar una infraestructura narrativa posible para este extraordinario y complejo poema. Provee, además, una lógica para lo que denominaremos la poética geo-histórica nerudiana al entenderla no como una invención pura, sino como un discurso arraigado en la fascinación constante que sostiene el poeta ante el desarrollo de las ciencias y la historia natural a partir de los principios del siglo diez y nueve. Quizás demasiado audaz es otra lectura que invite a considerar a Michelet como un álgter ego de Neruda con el cual comparte no solo la identidad de “genio con espíritu de sencillez”, sino también la identidad de poeta-*savant*, es decir, de coleccionista, de aficionado a la erudición científica y, sobre todo de lector y bibliófilo con una predilección por los textos históricos y científicos que datan de la mencionada “segunda revolución científica”. Neruda comparte con Michelet, finalmente, el interés filosófico particular que en el amalgamamiento y la aplicación del conjunto de fuentes del conocimiento humano al servicio del progreso social humanitario planteado por la revolución francesa.

Enrico Mario Santí ha insistido en que se mire a la tradición francesa como manantial de inspiración para el autor del *Canto* y en particular a los autores de “la

tradición enciclopédica del siglo XIX—Aldrovandi, Linneus, Lamarck, Bufón, Cuvier, Robinet, Phillipi y House—cuyas obras fueron leídas—en muchos casos estudiadas con diligencia—en las bibliotecas privadas del autor” (Santí 70). Este ensayo ha procurado demostrar que entre estas obras se debería incluir a las de Jules Michelet<sup>4</sup>. Este reconocimiento no solo facilita una mejor comprensión del *Canto*, sino que también permite observar que, entre el Neruda surrealista y el “Neruda comprometido” de la *Tercera residencia* y el *Canto general* se sostiene una continuidad en torno a la predilección por las letras francesas. Tal como el surrealismo francés nutre su etapa surrealista, el romanticismo social francés le provee a Neruda una infraestructura narrativa, un vocabulario poético y un imperativo ético, con el cual darle voz a su transformación personal y política y para poder hacer renacer la dolorosa historia de un continente. Neruda afirma esta continuidad en una conferencia dada en París en 1937 al declarar: “En el origen y en todo momento, Francia suministra a nuestras letras lo esencial, a saber: la fe en la comunidad de los hombres, la libertad y el respeto a la libertad”<sup>5</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bénichou, Paul. *Romantisme français I: Le Sacre de l'écrivain\**; *Le Temps des prophètes*. Paris: Editions Gallimard, 2005.
- Goic, Cedomil. “Alturas de Macchu Picchu: la torre y al abismo”. *Pablo Neruda*. Emir Rodríguez Monegal (ed.). Madrid: Taurus, 1980: 219-244.
- Michelet, Jules. *El pueblo*. Odile Guilpain, trad. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *History of the French Revolution*. Gordon Wright, trad. y ed. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1967.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Enrico Mario Santí. Ed. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.
- . “La influencia de Francia en la Literatura”. *Cuadernos*. Fundación Pablo Neruda, VIII N° 31, 1997: 62-69.
- Mitzman, Arthur. *Michelet, Historian: Rebirth & Romanticism in 19th-Century France*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.

<sup>4</sup> Entre las obras de Michelet fichadas en la Biblioteca de la Fundación Neruda y la Colección Neruda donada al Archivo Andrés Bello de la Biblioteca de la Universidad de Chile se encuentran *La Histoire de la révolution française*, *La Femme*, *La mer*, *L'Oiseau*, y *La Sorcière*.

<sup>5</sup> Cita extraída de “La influencia de Francia en la Literatura”. *Cuadernos*. Fundación Pablo Neruda, VIII N° 31, 1997: 62-69, que corresponde a la traducción de una conferencia que da Neruda en francés en París, el 2 de julio de 1937.

<sup>3</sup> Traducción al español de Orr 175 por la autora de este ensayo.

- Orr, Linda. *Jules Michelet: Nature, History, and Language*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1976.
- Oses Moya, Darío Emelino. *Pablo Neruda Lector: Contenidos, prácticas y usos de lecturas del poeta*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago: Universidad de Chile, 2007.
- Ortega, Julio. "Prólogo". Neruda, Pablo. *Canto general*. Hernán Loyola. Ed. Barcelona: Random House Mondadori, 2005: 7-19.
- Rudwick, Martin J. S. *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Santí, Enrico Mario. "Introducción". Neruda, Pablo. *Canto general*. Enrico Mario Santí (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, 2005: 13-94.
- Yurkievich, Saúl. "Introducción general: Pablo Neruda: persona, palabra, mundo". En *Obras Completas*. Neruda, Pablo. Tomo I. Ed. Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg: 9-52.

#### RESUMEN/ABSTRACT

En este ensayo propongo que la obra del historiador romántico francés, Jules Michelet, constituye una de las fuentes claves del *Canto general* de Pablo Neruda. A raíz de una observación de las resonancias intertextuales entre los primeros dos capítulos del *Canto* ("La lámpara en la tierra" y "Alturas de Macchu Picchu") y la conceptualización de la historia según Michelet y de las estrategias narrativas más distintivas de su obra, se avanza la probabilidad de que el historiador francés decimonónico transformado en oráculo constituye un modelo determinante para Neruda, poeta chileno del siglo XX, en busca de una voz y una arquitectura histórico-poética para contar su versión de la historia latinoamericana.

PALABRAS CLAVE: Pablo Neruda (1904-1973), *Canto general* (1951), Jules Michelet (1798-1874), concepto de la historia, intertextualidad.

#### HISTORY AS RESURRECTION: TRACES AND FACES OF JULES MICHELET IN CANTO GENERAL

In this essay I propose that Jules Michelet, the French romantic historian, is one of the main literary sources of Pablo Neruda's *Canto general*. Taking as starting point the intertextual resonances between the first two sections of the *Canto* ("A Lamp on Earth" and "The Heights of Macchu Picchu") and Michelet's conceptualization of history and its most distinctive narrative strategies, I advance the argument that the nineteenth-century French historian and "oracle" constitutes a defining model for Neruda, as a twentieth century Chilean poet in search of a voice and a historico-poetic architecture that would allow him to convey his version of Latin American history.

KEY WORDS: Pablo Neruda (1904-1973), *Canto general* (1951), Jules Michelet (1798-1874), the concept of History, intertextuality

Recibido el 31 de marzo de 2008

Aprobado el 30 de julio de 2008