

alturas de macchu picchu: las manos destinadas a la luz

Ramona Lagos

No cabe duda que un análisis del ya clásico poema **Alturas de Macchu Picchu**, de Neruda, es una empresa difícil, no sólo por la extremada densidad del texto poético, sino además por la gran cantidad de ensayos y artículos que se han escrito en torno a él. En efecto, basta examinar someramente la bibliografía sobre la poesía nerudiana para constatar el interés de la crítica nacional y extranjera por dilucidar el sentido del poema II de **Canto General**.

Entre los chilenos que han dedicado estudios a **Alturas de Macchu Picchu** se destacan los de Jaime Concha, Jaime Giordano, Cedomil Goic, Juan Loveluck, Hernán Loyola, Mario Rodríguez y el lingüista Gastón Carrillo (1).

En el ámbito de la crítica extranjera son valiosos los artículos de Edmond Cros, Françoise Perus, Emir Rodríguez Monegal y Saúl Yurkievich (2). En general, las reflexiones sobre **Alturas de Macchu Picchu** se caracterizan por la lectura e interpretación del poema de acuerdo a los más diversos estatutos teóricos y diversas metodologías de análisis literario.

En el nivel de los estudios intertextuales que sitúan **Alturas de Macchu Picchu** en un momento clave de la evolución poética de Neruda, son especialmente valiosos los trabajos de Jaime Concha y Hernán Loyola. Para el primero, el poema significa el “paso del yo al nosotros”, el momento de transformación desde la substancia individual ahistorical hasta la “decisiva apertura y conquista del hombre”. Para Loyola, “... Macchu Picchu es un poemasíntesis, culminación y apertura, simultáneamente”.

Además de estas interpretaciones globales del poema, existen estudios que fundamentalmente han concentrado su interés en el tema de la muerte plasmado en los cinco primeros cantos.

Es el caso de Mario Rodríguez. Otros, Goic por ejemplo, se han preocupado de descubrir estructuras poéticas clásicas en el texto nerudiano. Finalmente, el lingüista Gastón Carrillo establece con rigurosidad la presencia de dos tipos de discursos poéticos en **Alturas de Macchu Picchu** basándose en la figuración nominal o verbal que adopta el texto en cada una de sus partes destacando sobre todo los significantes en función deíctica.

En general, la crítica es unánime en señalar que la imaginación poética de Neruda es fundamentalmente material y dominada por una conciencia de las profundidades como germen de vida y transformación.

De acuerdo a lo que Bachelard denomina "ley de las cuatro imaginaciones materiales" que otorga necesariamente a una imaginación creadora uno de los cuatro elementos (fuego, tierra, aire o agua), tenemos que concluir que la imaginación creadora de Neruda está signada por la tierra, elemento privilegiado en su poesía que conlleva dinámicamente, en tanto "cabeza de serie", un tipo de imagen que siempre remite a lo telúrico a través de una dialéctica de lo alto y de lo bajo. En **Alturas de Macchu Picchu**, por ejemplo, distinguimos tres niveles en la configuración del mundo: el fondo abismal, "lo más genital de lo terrestre" donde el habitante lírico se sumerge en su búsqueda del sentido de la existencia; la cumbre a la que se desplaza invitando a una ascensión vertical; y el nivel social, la superficie histórica, el ámbito de la colectividad que antes se ha abandonado, cerrando así, circularmente, el viaje. La diferencia entre la partida y la llegada radica en que el movimiento inicial es producto de un sentimiento de incertidumbre y el regreso está impregnado de certeza.

Esta imaginación material y telúrica del poeta chileno no se manifiesta sólo en el nivel de la materia fundamental que arquitectura el registro de sus imágenes. Si bien desde una perspectiva fenomenológica el carácter terrestre de la imaginación creadora de Neruda ha sido destacado por la crítica (Jaime Concha y Saúl Yurkievich, el primero especialmente), no se ha señalado, por el contrario, el órgano o facultad que esta poesía privilegia. La crítica nerudiana no se ha detenido a considerar el modo a través del cual esta imaginación poética entra en contacto con la realidad objetiva. Hay acuerdo, en general, en señalar la importancia que tiene la tierra en esta poesía, pero no se ha precisado el órgano con que esa materia es aprehendida.

En Neruda, uno de los órganos de conocimiento fundamental, es la mano. Las imágenes del **Canto General** son pródigas en objetivar este modo de darse el contacto entre hablante lírico y realidad o entre personaje lírico y la materia (3).

En **Alturas de Macchu Picchu** la función estructural de la mano es tan importante que sólo a través de ella puede accederse a una comprensión más totalizadora del poema. La presencia de

la mano en la poesía nerudiana ha sido señalada marginalmente en una nota por Saúl Yurkievich quien afirma el conocimiento entrañable que proporciona la mano en **Canto General**. Sin embargo, el crítico argentino valora esta presencia sólo como objetivación de conocimiento a través del tacto, y en términos generales, como el sentido que “establece la más estrecha comunicación corporal, que comunica con el mundo de abajo, con el centro energético donde se genera todo lo viviente” (4).

La sugestiva nota de Yurkievich, por su carácter general, no especifica, sin embargo, la significación estructural de la mano en la poesía nerudiana.

El objeto de este trabajo es, precisamente, potenciar una nueva lectura del Poema en la cual la mano tiene una función estructural plurivalente.

En el Canto IV leemos:

“y cuando poco a poco el hombre fue negándose
y fue cerrando paso y puerta **para que no tocaran**
mis manos maniantales su inexistencia herida,
entonces fui por calle y calle y río y río,
(...)

y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin
fuego,
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte.”

En este Canto observamos la presencia de las manos como el órgano portador del sentimiento de fraternidad, manos sentimentales y símbolo del esfuerzo infructuoso del hablante lírico por lograr una comunicación realmente humanizada. A las “manos maniantales” manos ansiosas de verdad, se opone la hermeticidad del mundo vacío de la sociedad. La muerte personal es la culminación de este proceso que se iniciara en el Canto I.

En el Canto V nuevamente son las manos, ahora activas, en una función homóloga a la plasmada en el Canto I, las que superan la tensión planteada al final del Canto IV al abrirse paso a través de la muerte personal para posibilitar una transformación del ser:

“Yo levanté las vendas del yodo, **hundí las manos**
en los pobres dolores que mataban la muerte,
y no encontré en la herida sino una racha fría
que entraba por los vagos intersticios del alma.”

La muerte personal y la superación de ella en los Cantos IV y V constituye un motivo desencadenante en el poema. Son las manos las que posibilitan la apertura al hundirse “en los pobres dolores que mataban la muerte”, al destruir los límites estrechos de la muerte personal.

El hundimiento de las manos en los estrechos márgenes de la muerte personal, el proceso de descendimiento del hablante lírico, proyecta dialécticamente al sujeto, en un movimiento de ascenso, por lo que podríamos afirmar que esta "caída" plasmada en el Canto V no es sino una ascensión invertida.

Además, es significativa la estructura narrativa de los últimos cuatro versos del Canto V. El Canto VI, en sus inicios, no hace sino continuar y cerrar esta secuencia. Desde este punto de vista se explica perfectamente la función deíctica del adverbio temporal "Entonces" que sitúa el momento ascensional del hablante lírico:

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

La connotación de la fortaleza observada inmediatamente después de la ascensión dolorosa, "entre la atroz maraña de las selvas perdidas", es múltiple. Macchu Picchu surge ante las manos y la mirada como ámbito privilegiado. La visión de la ciudad en el Canto VI es integradora, totalizadora. El saludo del hablante lírico la ubica como la morada humana por excelencia, como casa del hombre, motivo que se repite en los Cantos posteriores:

"Alta ciudad de piedras escaleras,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras."

Ambito de la aurora humana, espacio intocado por la vacuidad del mundo profano, refugio del hombre, la ciudad incásica se configura al comienzo del Canto como lugar sagrado, como espacio primordial conservado desde illo tempore, como útero fundamental:

"Madre de piedra, espuma de los cóndores.
Alto arrecife de la aurora humana.
Pala perdida en la primera arena."

Es evidente la estructura hímnica de estos tres versos, autónomos incluso en su expresión tipográfica. Antecedentes del Canto IX donde el himno logra una expresión apoteósica, estos versos del Canto VI connotan simultáneamente el carácter maternal de la ciudad, su naturaleza de espacio primordial y su calidad de testimonio de ab origine, sentidos que se condensan magistralmente en un verso de valor judicitorio:

"Esta fue la morada, éste es el sitio:"

Los atributos esenciales del espacio y la ciudad son su eternidad y su perfección. El ser del espacio se objetiva en una permanen-

cia inmutable y plena de valores humanos. Los deícticos “Esta”, “éste” singularizan, distinguen, particularizan el espacio exaltado. El no es, en efecto, un espacio cualquiera, indiferenciado, indeterminado, sino “Este sitio” del presente que en el pasado fue morada.

El análisis de este verso ilumina en gran medida el sentido de los cantos posteriores al proyectarse como una estructura poética que ofrece la clave a la vez que el registro en que debe leerse el poema. Verificamos en él la presencia de **dos hemistiquios sintácticamente idénticos**: demostrativo + forma verbal + artículo + sustantivo. Sin embargo, el estrato semántico indica un sentido diferente para cada hemistiquio. En el primero se señala: “Esta fue la morada”, indicando en la forma verbal “fué” y el sustantivo “morada”, la calidad de espacio hominizado que Macchu Picchu tuvo en el pasado, su carácter de casa del hombre. En el segundo hemistiquio, en cambio, se afirma “éste es el sitio”. Es exactamente este contraste entre los dos hemistiquios el que estructuralmente se constituye en principio dinamizador del discurso lírico. Lo que en el primer hemistiquio es espacio humanizado deviene, en el segundo, puro espacio físico denotado por la forma verbal “es” más el sustantivo “sitio” en su acepción latina de “lugar”. Por la forma verbal en presente, el hablante lírico se sitúa frente al “sitio”, al lugar, al espacio vacío, al ámbito no habitado, no hominizado, pero que, sin embargo, está absolutamente potenciado para recuperar su valor de ser la morada humana por excelencia. A través de este verso estructurado en dos hemistiquios de distinto valor semántico, reconocemos tres instantes de Macchu Picchu significados por el discurso poético: el momento de su antiguo carácter de morada, el presente de sus ruinas deshabitadas y el futuro sugerido y nuevamente humanizado por las manos y la voz del hablante lírico.

El análisis propuesto para este verso explica, en realidad, el instante final del Canto VI en que se plasma el motivo de la “Instalación en el mundo”, previo al momento en que se constata la destrucción de la ciudad andina.

El proceso de conocimiento y reconocimiento de la ciudad como lugar esencial se objetiva en un temple de ánimo solemne acorde con la grandeza del lugar contemplado. Podría afirmarse que así como los primeros Cantos del poema están signados por la desesperanza y la búsqueda, los Cantos siguientes se caracterizan por el momento de la instalación propiamente humana en el mundo. La instalación en un espacio asumido como propio le posibilitará al hablante lírico ver la ciudad como un espejo diacrónico del hombre americano, desde sus momentos aurorales hasta la destrucción y el final rescate simbólico para la vida histórica. El motivo de la instalación en el espacio se plasma ya en el Canto II a través de la presencia de las manos:

“No tuve sitio donde descansar la mano
y que, (...)
(...)
hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano
extendida.”

En el Canto VI este motivo se densifica al incorporar los pies como órgano de posesión de la tierra:

“Aquí los pies del hombre descansaron de noche
junto a los pies del águila, en las altas guardadas
carniceras, y en la aurora
pisaron con los pies del trueno la niebla enrarecida,
y tocaron las tierras y las piedras
hasta reconocerlas en la noche o en la muerte”.

El hablante lírico aprehende esta realidad, una vez instalado en el mundo, fundamentalmente por los ojos:

“Miro las vestiduras y las manos”.

A través del mirar, el sujeto capture esa vida del pasado y la aprehende en su antigua vitalidad y en su expresión actual. Por el ojo, cuya función ha sido posibilitada previamente por el movimiento de la mano, se verifica el encuentro con la realidad indígena que poseyó la tierra con sus pies. Por el ojo, el sujeto lírico capta la esencia y el sentido del pasado prehispánico. Pero eso no es todo. En el poema se expresa lo siguiente:

“Miro las vestiduras y las manos,
el vestigio del agua en la oquedad sonora,
la pared suavizada por el tacto de un rostro
que miró con mis ojos las lámparas terrestres
que aceitó con mis manos las desaparecidas
maderas: porque todo, ropaje, piel, vasijas,
palabras, vinos, panes,
se fue, cayó a la tierra.”

La instalación en el lugar privilegiado que es Macchu Picchu determina un proceso más complejo que el simple mirar. Al final del Canto se produce una absoluta identificación entre hablante lírico y el mundo incásico. “un rostro que miró con mis ojos” debe interpretarse, en realidad, así: mis ojos miran ahora del mismo modo como miraron los ojos de aquellos hombres que una vez se apoyaran contra las murallas sagradas. Igual cosa sucede con las manos que aquí adquieren una nueva dimensión. “Las manos que aceitaron las desaparecidas maderas” son manos humanizadas por el trabajo, y por tanto, idénticas a las del sujeto que con-

templa, en el presente, las manos indígenas objetivadas en la fortaleza, las manos constructoras. Las manos evocan, al final del Canto VI, al pueblo que un día habitó esa morada y de la cual sólo quedan los vestigios de la laboriosidad. Idéntica situación se observa en el Canto VII, donde leemos:

El (aire) sostuvo una mano que cayó de repente
desde la altura hasta el final del tiempo.
(...)

Cuando la mano de color de arcilla
se convirtió en arcilla, (...)"

El lento proceso de la destrucción de Macchu Picchu se verifica, significativamente también, a través de la mano:

"Y el aire entró con dedos
de azahar sobre todos los dormidos:"

El laborioso proceso destructivo encuentra su mejor expresión en la imagen "dedos de azahar" del aire cuya acción furtiva y silenciosa pone de manifiesto el carácter irreversible e intangible del tiempo.

En el Canto VII se plasma el sentido de la verdadera muerte sólo experimentada por un pueblo de igual magnitud. La estructura del discurso es fundamentalmente apostófica. El sujeto lírico apela a los muertos habitantes precolombinos:

"Ya no sois, manos de araña, (...)
(...)
cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas
raídas, máscaras de luz deslumbradora
Pero una permanencia de piedra y de palabra:
la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, (...)"

Extrañamente, nadie ha observado la significación del sitio y de las ruinas como "permanencia de piedra y de palabra".

Si bien la morada ya no existe, las ruinas y el sitio son permanencia de piedra y de palabra por medio de lo cual se rescatará, se recuperará, desde el Canto VIII, el sentido de hogar humano que la fortaleza tuvo. Es precisamente, a través de la "permanencia de piedra y de palabra" que la ciudad se plasma, en uno de sus múltiples sentidos, como un libro donde se puede leer y vivir el pasado. El motivo de las ruinas como un libro está claramente explicitado en el canto VII y alcanza su culminación en el Canto IX y X, logrando así su máximo desarrollo.

En efecto, en el verso 11 del Canto IX, el hablante lírico apela a las ruinas en los siguientes términos:

"Geometría final, libro de piedra".

La imagen de Macchu Picchu como "permanencia de palabra", como "libro de piedra", está enriquecida con diversas imágenes del Canto IX que no siendo tan explícitas como el verso que recién señalamos, apuntan, sin embargo, a la plasmación de las ruinas como libro oracular, **libro kerigmático** en el cual el hombre puede reconstituir su pasado, instalarse en el presente y proyectar su futuro.

Espejo diacrónico de un pueblo para el hablante lírico, las ruinas adquieren una connotación dinámica a través de la categoría de la duración. Por esta duración, por esta "permanencia de piedra y de palabra", por este "libro de piedra" susceptible de ser descifrado, el sujeto puede conferir a su discurso la autoridad de un saber incuestionable y designar los referentes que son las vidas indígenas en cuya relación se plasma el destino del hombre americano.

Por la "lectura" de la fortaleza, el sujeto lírico se atribuye el conocimiento total de la identidad de los hombres, objetivado en un discurso judicatorio que se plasma fundamentalmente en el Canto X.

Así, en el Canto X, leemos:

"Yo te interrogo, sal de los caminos,
muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,
roer con un palito los estambres de piedra,
subir todos los escalones del aire hasta el vacío,
rascar la entraña hasta tocar el hombre."

Roer y rascar son dos verbos significativos. Roer significa "descantillar o cortar con los dientes". Rascar significa "frotar fuertemente la piel, por lo general, con las uñas". La expresión "roer con un palito" en realidad es asimilada por el sentido de la forma rascar. Y mediante el "roer con un palito", o bien, mediante el "rascar" es que el sujeto lírico realiza la lectura y el proceso de desciframiento de las ruinas.

Nuevamente son las manos el órgano primigenio en la interrogación y la búsqueda de la esencia del hombre. La interrogación es fundamentalmente **manual**. La mano como símbolo de desciframiento de la escritura se explica plenamente, por cuanto la plasmación de las ruinas se da en un sentido de libro oracular, libro metafórico. Por esta razón se justifica plenamente la nomenclatura de las ruinas en otros términos semejantes tales como "arquitectura", "escuadra equinoccial", "geometría final", "arquitectura de águilas perdidas", "estrella construida", "dirección del tiempo".

Edmond Cros ha reconocido en el Canto IX fundamentalmente la asociación de imágenes que, en su conjunto, significan para

el crítico una descripción cubista de la montaña a través del descubrimiento de figuras en verticalidad, horizontalidad, triangulares y circulares.

Si bien se puede admitir una descripción cubista de Macchu Picchu, creemos, sin embargo, que lo que efectivamente se da en el texto, desde un punto de vista de la estructura del discurso lírico, es una visión del espacio y de las ruinas como libro geométrico descifrable, como libro **kerigmático**, oracular, archivo de los tiempos. Así se explica también el verso final del Canto IX, “ola de plata, dirección del tiempo”, es decir, libro del pasado y del futuro.

Ernst Robert Curtius afirma en su libro **Literatura Europea y Edad Media Latina (5)** que “Galileo dio a la metáfora del libro un sentido nuevo y muy significativo”. Galileo es uno de los primeros pensadores en hablar del gran libro del universo que constantemente está ante los ojos del hombre, pero cuya lectura es imposible para aquellos que no han aprendido su escritura. “Está escrito en lenguaje matemático y los signos son triángulos, círculos y otras figuras geométricas” afirma Galileo en la página 232 del volumen VI de **Opere**, según lo señala Curtius.

Libro del mundo americano, no legible por cualquiera, es la connotación general del sitio y las ruinas. Su lectura, su desciframiento sólo puede ser realizado por quien, superando la mera percepción externa de las ruinas del presente, pueda ver a través de la permanencia de piedra y de palabra su esencialidad enterrada. El sentido de los versos del Canto X complementa plenamente la configuración de las ruinas como libro hecho por el hombre, por sus manos, y proyectado oracularmente, lo que genera la dificultad de su lectura. El reconocimiento de este atributo del libro se hace perceptible, por ejemplo, en la súplica “déjame, arquitectura”, con la que el hablante lírico se dirige a las ruinas. La única posibilidad de leerlo es dolorosamente, raspando, royendo, hurgando, explorando la superficie hasta encontrar su sentido oculto por el tiempo, “hasta encontrar el hombre”.

“(. . .) déjame, arquitectura,
royer con un palito los estambres de piedra,
(. . .),
rascar la entraña hasta tocar el hombre”.

Si en la antigüedad fueron las manos las que construyeron la fortaleza: “Muralla por los dedos suavizada”, “noche elevada en dedos y raíces”, “estrella construída”, “volcán de manos”, en el presente es nuevamente la mano que ha aprendido y comprendido la escritura de la construcción la que puede descifrar y leer la “entraña”, la “rosa”, la “luz de piedra”, los residuos arquitectónicos conservados en el tiempo, para posibilitar el proceso de su reinstalación poética como morada humana.

En el discurso lírico, la mano aparece diseñada como órgano roedor, rascador, explorador, lector. Sin embargo, creemos que en el plano connotativo esta imagen sugiere el proceso de la escritura del propio hablante lírico:

“(. . .) déjame, arquitectura,
roer con un palito los estambres de piedra”,

Evidentemente, el palito no es sino la pluma que posibilita al sujeto contemplador dejar el testimonio escrito, también mediante la mano, del encuentro con el libro de piedra y antigua morada incásica captada fundamentalmente a través de un sistema de imágenes geométricas y arquitectónicas.

Gillo Dorfles afirma en su libro **Símbolo, comunicación y consumo** (6): “La arquitectura, como todo otro arte, puede y más bien debe considerarse como un conjunto orgánico, o, hasta cierto punto, institucionalizado, de signos (de símbolos, si se prefiere) y como tal puede ser identificada al menos parcialmente con otras estructuras lingüísticas, con la misma lengua hablada (. . .). La “lectura” de estos signos particulares que constituyen el lenguaje arquitectónico, es indispensable para la comprensión de este arte. Claro está que en más de una ocasión tal lectura se da de manera instintiva más que a través de la adquisición de conocimientos técnicos especializados, y esto hace que a propósito de la arquitectura se pueda afirmar que su “lectura”, desde un punto de vista artístico, puede también estar separada de una comprensión intelectual de dichos elementos mágico-simbólico-metáforicos.”

Esta afirmación de Dorfles confirma ampliamente nuestra tesis. En el poema, la mano es, en uno de sus varios sentidos, órgano de búsqueda dolorosa, iniciática, instintiva, mano hurgadora, lectora del sentido profundo de la construcción para advenir al conocimiento del hombre precolombino, raíz del actual americano. Pero, la mano es, por sobre todo, órgano que escribe, testimonia y transmite el conocimiento adquirido. De este modo, lectura y escritura se identifican como dos momentos de un mismo proceso, pues la mano roedora es, en realidad, la mano de la **escritura kerigmática**, de la mano que dice verdad.

La imagen de la construcción como “permanencia de piedra y de palabra” explica también la invitación del hablante lírico al hombre americano a realizar el mismo proceso iniciático del conocimiento en el espacio dominado por la fortaleza y la majestad de sus ríos que un día viajaron “poblados de palabras”:

“Sube conmigo, amor americano”

Esta invitación, evidentemente está fundamentada por el convencimiento rotundo de la capacidad purificadora de la visión de la montaña sagrada.

En este momento del poema la invitación es absolutamente legítima desde la perspectiva del sujeto que la realiza. El ha expulsado ya de su ser la angustia existencial, el sentimiento de vacío y enajenación que impregnara la primera parte de su discurso. En el Canto VIII se expresa el acto posterior a la liberación del pasado, acto rico en implicaciones simbólicas y objetivación de un nuevo nacimiento. Por esta razón, el discurso está dirigido, en uno de sus niveles, a una pluralidad, a una multitud. El viaje previo ha simbolizado un desplazamiento por el universo desde sus apariencias tenebrosas y destructoras hasta el momento de la lectura de la verdad de las propias raíces en el libro de piedra de la construcción andina. La salida, la apertura del sujeto lírico, posibilita, en el Canto VIII, la entrada en su ser, de otros huéspedes. sus contemporáneos:

“Ven a mi propio ser, al alba mía,
hasta las soledades coronadas.
El reino muerto vive todavía.”

Es este último verso impregnado de certeza, “El reino muerto vive todavía”, el que explica absolutamente el himno y la salutación del Canto IX y la explícita intención de leer la construcción incásica en su enterrada verdad social y en su carácter de micro-mundo americano.

A través de la alocución imperativa de este Canto, expresada en la acumulación de interrogantes, se desplaza el interés por el ser del hombre como sujeto genérico hacia un nivel que hasta el Canto VIII no se manifestara aún: el de la existencia de los esclavos y de los anónimos constructores de la fortaleza.

A partir del momento de la inquisición angustiada por la posible existencia en el pasado del “pedacito roto de hombre inconcluso”, homólogo del desamparado existir del mismo hablante lírico en la sociedad contemporánea, se verifica en el poema un nuevo modo de organización del discurso en torno al destino de los siervos.

La interrogación primera a las ruinas, “Piedra en la piedra”, “Tiempo en el tiempo”, se transfiere enseguida al hambre y demás atributos de la miseria en un clímax que se expresa en la repetición obsesiva de vocablos como “hambre”, “harapo”, “Lágrima”, “rojo goterón de la sangre”, “esclavo”, “siervos”, “fatiga”:

“hambre, coral del hombre,
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,
hambre, subió tu raya de arrecife
hasta estas altas torres desprendida?”

En este Canto, son nuevamente **los dedos**, símbolo de los niveles superiores de la sociedad incásica, los que se erigen como

signo de las castas reales plasmadas como grupo dedicado a lo que en el discurso se denomina el ‘alto vacío de los dioses’ y ciegas al dolor de su pueblo. Pero, dialécticamente, es también la mano la encargada de bucear en las entrañas del libro de piedra, de leer su enterrado secreto. Leemos en el Canto XI:

“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!

(...)

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”

Lectura poética, distinta a conocimiento intelectual de la arquitectura de piedra, es ésta del hablante lírico, quien organiza su discurso prescindiendo de la aprehensión racional del verdadero ser del siervo incásico, y por ende, de la estructura de la sociedad indígena:

“Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,
la trascendente medida (...)

para leer con la mano sobre la sangre derramada y sobre el cilicio cotidiano. Es otra vez el hundimiento de la mano, su movimiento táctil, el que posibilita el conocimiento mágico-poético del pasado. De ahí la certeza final en el Canto XI de una básica identidad entre la sociedad de la cual el sujeto ha huído y el antiguo mundo prehispánico.

El hundimiento de la mano es seguido inmediatamente por la visión, por la enterrada verdad que ha devenido evidencia, de la miseria colectiva. El proceso: hundimiento de la mano + mirada que observáramos en el Canto VI, se repite en el Canto XI en un idéntico movimiento:

“(...), déjame hundir la mano

(...)

veo el antiguo ser, servidor, el dormido
en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos (...)

El resultado de este proceso es, sin duda alguna, la visión incuestionable de los servidores “negros de lluvia y noche”.

Es este segundo proceso de conocimiento plasmado en el Canto XI el que funciona como motivo desencadenante y final de todo el poema, y determina el enlace entre el Canto XI y el Canto

XII, logrado por medio de la reiteración intensamente emocional, del verso “Sube a nacer conmigo, hermano”. La lectura que el hablante lírico ha realizado con sus manos en la “permanencia de piedra y de palabra”, en el “libro de piedra” que son las ruinas de Macchu Picchu, condiciona esta segunda invitación existente en el poema. El llamado ya no está dirigido al “amor americano”, sino al “hermano”. La invitación tampoco es genérica como en el Canto VIII, sino que ahora incluye la posibilidad de un renacimiento en plenitud, “Sube a nacer conmigo...” La categoría que subyace tras esta invitación lírica es, evidentemente, la solidaridad que ha disuelto el antiguo ensimismamiento y solipsismo del sujeto que, ya transformado, canta y manifiesta su voluntad de erigirse él a su vez en permanencia de palabras. Es, evidentemente, otra vez la escritura posibilitada por la mano, la experiencia que subyace en el Canto XII. Es por la recuperación de la palabra humana y poética que se manifiesta la posibilidad de contar el pasado y anticipar el futuro en el poema. En el Canto XII asistimos a la restitución de una identidad colectiva inexistente en la primera parte del texto. El hablante lírico puede, mediante este proceso, hacer del mundo su morada y unirse a los demás. En síntesis, asistimos en **Alturas de Macchu Picchu** a un desplazamiento desde un ámbito de muerte a una morada de vida, y por este desplazamiento, al proceso del sujeto de transformarse en hombre habitado. En otros términos, se verifica aquí el descubrimiento de la armonía después de un estado inicial de caos, pues lo que se plasma en este Canto es la realización de la historia mediante el restablecimiento de la morada fundamental en lo que sólo era un sitio de privilegio. Es mediante este proceso de habitación del sujeto lírico y mediante su canto, su escritura poética, su “boca” y sus “palabras”, que en el poema se verifica el definitivo rescate del mundo y hace que éste devenga hierofanía. El sujeto lírico, al manifestar su voluntad de ser el heraldo del pueblo enterrado, nos muestra el renacimiento del verbo que no existió en la etapa anterior de su vida, previa al encuentro iniciático con la ciudad y la montaña sagrada.

Los indígenas apelados en el Canto XII no son sino los términos multiplicadores, la multiplicidad laboriosa y sufriente en torno a la cual se organiza el discurso lírico final, multiplicidad descubierta por la mano roedora, exploradora, a través de la piedra. Así se explica la sucesión alucinada de formas verbales imperativas del hablante lírico dirigidas, no ya al “libro de piedra”, sino a los propios indígenas: “Dame la mano”, “no volverás”, “Mírame”, “traed”, “mostradme”, “decidme”, “señaladme”, “encendedme” y, sobre todo, el “contadme todo” y “hablad por mis palabras y mi sangre”.

Es significativo, además, que la nominación de los indígenas se realiza en el poema fundamentalmente a través de sus oficios:

"labrador, tejedor, pastor callado:
domador de guanacos tutelares:
albañil del andamio desafiado:
aguador de las lágrimas andinas:
joyero de las dedos machacados:
agricultor temblando en la semilla:
alfarero en tu greda derramado:

Y a través de estos oficios, lo que se rescata de los muertos es la dimensión creadora y martirizada de sus manos. Mediante el rescate de este nivel de la vida indígena, se plasma en el Canto XII a un sujeto historizado, concreto. Si bien el proceso de enunciación no menciona expresamente el vocablo "manos", la presencia de éstas en el texto es evidente a través de la sucesión de oficios que el hablante lírico va señalando para apostrofar a los indígenas. En este momento del poema la mano ya no ejerce su función exploradora y de búsqueda. Las manos significadas por los diferentes oficios y trabajos tienen una función simbólica como órgano de trabajo y espiritualidad.

Los seres apelados en el Canto XII son los artesanos, los constructores de la grandeza incásica, aquellos que en la simbiosis de conciencia y mano, que de la unión entre la inteligencia y sus manos transformaron la materia, interiorizándola y humanizándola en el sentido de hacerla útil al hombre y ponerla al servicio de sus necesidades espirituales y materiales. Las manos, idénticas en su laboriosidad, pero básicamente distintas en la dimensión de su trabajo creador, son en realidad el órgano privilegiado por el discurso del sujeto en el proceso de rescate del pasado precolombino.

Si mediante la mano el cuerpo del sujeto lírico ha entrado en relación aprehensiva con la construcción incásica, es natural que la totalidad del cuerpo puede advenir no sólo a la realidad física de las ruinas, sino también al contenido espiritual que de ellas se desprende. Con la totalidad de su cuerpo, objetivado en la mano, el hablante lírico de Macchu Picchu entra también en contacto con el pasado indígena. Y este sujeto que no busca una verdad de pensamiento, sino una verdad de ser, una realidad iluminada por las profundidades telúricas, se objetiva entonces, necesariamente, en un contacto eminentemente carnal, físico, con las cosas, el espacio y el mundo enterrado.

La privilegiada significación de la mano fue advertida ya desde la antigüedad y se la relacionó con la inteligencia. Aristóteles afirma lo siguiente en su libro **Tratado del alma** (7): "Así, pues, el alma como la mano, si la mano es el instrumento de los instrumentos, la inteligencia es la forma de las formas". Por otra parte, en el sistema geroglífico egipcio la mano significó "el principio manifiesto, la acción, la donación, la labor". Y la asociación del ojo y la mano simbolizaría "acción clarividente", que es

justamente el proceso poético plasmado en **Alturas de Macchu Picchu**.

En el Canto XII, las manos significadas por los trabajos y oficios fundamentales de la vida incásica, son manos que han realizado, en la materia modelada por ellas, la concepción de mundo de su pueblo. De ahí el realismo mágico de sus ruinas sagradas, la presencia total del hombre "derramado" en su greda, es decir, objetivado como ser creador en la belleza del trabajo artesanal. A través de las manos señaladas por el discurso del sujeto lírico, se expresa la marca de la huella humana en la materia a la vez que se manifiesta el ser del hombre incásico como sujeto producto y resultado de su trabajo, de sus manos. La superioridad de la mano con respecto a las otras partes del cuerpo proviene de su vinculación con la conciencia. El carácter espiritual de la mano determina su especial modo de relacionarse con las cosas y modificarlas. Y las manos indígenas que subyacen tras los vocablos "albañil", "tejedor", "joyero", "alfarero", etc., son manos por esencia humanas, manos que no son exclusivamente parte del cuerpo, sino manos realizadoras de forma y belleza, manos que, lejos de diseñar un movimiento mecánico y estéril, se han ejercido sobre la naturaleza de la piedra y de los variados materiales andinos, dictadas por la imaginación creadora y la inteligencia, manos impregnadas de plasticidad.

Sin embargo, estas manos que forman, se han deformado. Las manos de 'dedos machacados', del joyero indígena ilustran bien esta verdad. El transformador de la piedra en **piedra preciosa** ha "machacado" sus dedos en la búsqueda de la perfección pétrea. Se han machacado para formar mejor, para crear más perfectamente, para dominar mejor la materia inerte. En síntesis, la transformación de la materia por la mano humana deviene, necesariamente, la transformación del hombre, cuyo signo visible lo tenemos en sus propias manos "machacadas" por el proceso del cincelado de la piedra. Las manos como instrumentos del trabajo humano, espiritualizadas y presentes en los objetos artesanales y la vida social, son, en esencia, manos heridas, llagadas, ensangrentadas, no sólo por el trabajo, sino también por el castigo. Así se plasma esta visión en el Canto XII. Los vocablos "llagas", "sangre" son significativos en la expresión del dolor físico. Y son estas manos las que en el dolor del martirio se vieron obligadas, por el látigo, a producir belleza y grandeza en el gran imperio incásico:

"Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:"

Son estas manos martirizadas y creadoras las solicitadas por el

hablante lírico en el Canto XII. Antes, al iniciar el Canto, se solicita la mano del indígena en un nivel más genérico que no es aún el nivel de la labiosidad:

“Dame la mano desde la profunda zona de tu dolor diseminado.”

“La mano” salida “desde la profunda zona” del “dolor diseminado” cumple una función de unión entre los hombres. Por su contacto los hombres se reconocen entre sí. A través del contacto de las manos y de la cadena construida por ellas, se posibilitan los modos de conocimiento siguientes que se plasman en el Canto XII: **el conocimiento por la mirada y por la palabra.** En este Canto se repite el mismo movimiento que observáramos en dos oportunidades anteriores en el poema. El proceso del movimiento táctil + mirada + conocimiento. Solamente después de este proceso poético signado por el contacto de las manos y la mirada entre los indígenas y el sujeto lírico se posibilita el conocimiento humano por excelencia que es el de la palabra. Si antes sucedía a este proceso al nivel del canto y el del himno (Cantos VIII y IX), ahora, sin embargo, nos encontramos ante un modo de manifestarse la palabra humana, no como pura reacción emocional y salutatoria ante la realidad aprehendida, sino como un comportamiento que trasciende la pura, la mera enunciación de la palabra humana. En el Canto XII hay una consciente voluntad de transformar la palabra en heraldo y en testimonio narrativo-poético de la experiencia vivida en las cumbres andinas, La categoría del relato es visible en este Canto:

“Dame la mano desde la profunda zona de tu dolor diseminado.

(. . .)

Mírame desde el fondo de la tierra

(. . .)

decidme: aquí fui castigado,

(. . .)

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.

(. . .)

A través de la tierra juntad todos

los silenciosos labios derramados

y desde el fondo habladme toda esta larga noche

(. . .)

contadme todo, cadena a cadena,

eslabón a eslabón, y paso a paso,

afilad los cuchillos que guardasteis,

ponedlos en mi pecho y en **mi mano”.**

Es evidente que los cuchillos enunciados por el discurso son un

símbolo de un relato doloroso, y potencialmente, son también el relato poético que el lector tiene ante sus ojos en el poema. Los cuchillos puestos en el pecho y en la mano del sujeto lírico vienen a ser la pluma de la escritura poética, testimonial, la escritura encargada de construir por medio de la palabra la morada humana que ab origine existiera para otros hombres. Es por la escritura que habla a través de las "palabras" y la "sangre" que se plasma en **Alturas de Macchu Picchu** la instalación definitiva del hogar americano. En este Canto tenemos una clara relación entre la mano como órgano de la solidaridad y de la escritura, y la boca como órgano del relato y el canto que expresa poéticamente la recuperación para la historia del pueblo enterrado bajo las ruinas. Se ha operado, en realidad, un proceso desde la mirada alucinada y casi mítica que tenemos en el Canto VI hasta la visión lúcida y comprensiva de la realidad histórica del canto final.

Organo de exploración y de conocimiento, instrumento del trabajo humano, órgano que manifiesta la unión solidaria y fraternal entre los hombres, órgano de la lectura y de la escritura, la mano tiene en **Alturas de Macchu Picchu** una función poética plurivalente sin la cual es imposible acceder a los múltiples sentidos engendrables por el discurso poético en su totalidad. Esta lectura no se ha propuesto reducir este elemento estructural a un significado único, sea cual fuere, sino a mantener abierta su significación, lo que equivale a mantener abierta la significación del texto, sin duda, uno de los más densos de la producción nerudiana.

- (1) Jaime Concha. "El descubrimiento del pueblo en la poesía de Neruda". En: **Aurora**, (julio-diciembre, 1964), N.º 3-4, Pp. 126-138.
Jaime Giordano. "Introducción al **Canto General**". En: **Atenea**. N.º 425 (enero-junio de 1972). Pp. 84-103.
Cedomil Goic. "Alturas de Macchu Picchu": la torre y el abismo. En: **Anales de la Universidad de Chile**. N.º 157-160 (enero-diciembre de 1971) Pp. 153-165.
Juan Loveluck. "**Alturas de Macchu Picchu: Canto I-V**" En: **Revista Iberoamericana**. N.º 82-83 (enero-junio de 1973) Pp. 175-188.
Hernán Loyola. **Ser y morir en Pablo Neruda**. Santiago, Editorial Santiago, 1967.
Mario Rodríguez F. "El tema de la muerte en Alturas de Macchu Picchu de Pablo Neruda". En: **Anales de la Universidad de Chile**. N.º 131 (julio-septiembre de 1964) Pp. 23-50.
Gastón Carrillo. "La lengua poética de Pablo Neruda: análisis de **Alturas de Macchu Picchu**" En: **Boletín de Filosofía**. Tomo XXI. (1970) Pp. 293-332.
(2) Edmond Cros. "Análisis del poema IX del Canto II del **Canto General**" En: **Anales de la Universidad de Chile**. N.º 157-160 (enero-diciembre de 1971) Pp. 167-175. Traducción de Waldo Rojas.
Françoise Perus. "Arquitectura poética de **Alturas de Macchu Picchu**". En: **Atenea**. N.º 425 (enero-junio de 1972) Pp. 41-81.
Emil Rodríguez Monegal. "Pablo Neruda: el sistema del poeta". En: **Revista Iberoamericana**. N.º 82-83 (enero-junio de 1973) Pp. 41-71.
Saúl Yurkievich. **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huédobro, Neruda, Paz**. Barcelona, Barral Editores, 1971.
(3) En **Canto General**, por ejemplo, señalamos, entre muchas otras, las siguientes imágenes:
"Yo, incásico del légame,
toqué la piedra y dije:

- Quién
 me espera? y Apreté la mano
 sobre un puñado de cristal vacío"
 "déjame hundir las manos que regresan
 a tu maternidad, a tu transcurso
 "Aquella raza de pálida sombra
 en cuyas manos abiertas temblaban
 diademas de imperiales amatistas"
 Eran pueblo, cabezas hirsutas de Montiel,
 manos duras y rotas de Ocaña y Piedrahita"
 "Cortaron la mano que daba
 el homenaje de oro y flores"
 "Como una braza el oro arde en sus dedos"
 "Trabajó con las manos empapadas
 por su agua y su barro, (...)"
 "(...) hundió la mano
 en el latido, apretó los dedos
 sobre el corazón araucano"
 "toda la historia pasó de mano en mano"
 "Llegó el criollo a las calles del mundo,
 esmirriado, lavando las acequias"
 "En el quilate de pureza dura
 cantó mi mano: en la égloga
 nupcial de la esmeralda fui citado,"
 "Me fui derecho a la madriguera,
 metí la mano entre los piojos,
 "Estreché la mano del hombre,"
 "Junta tu mano a otra mano"
 "Las manos destinadas a la luz"
 (4) Saúl Yurkiewich. Op. Cit. P. 196.
 (5) Ernst Robert Curtius. **Literatura Europea y Edad Media Latina.**
 México, F. C. E., 1955. Vol. I, P. 454.
 (6) Gillo Dorfles. **Símbolo, comunicación y consumo.** Barcelona, Editorial Lumen,
 1972. Pp. 191-192.
 (7) Aristóteles. **Tratado del alma.** Bas. Ass., Librería y Editorial El Ateneo. Colección
 Clásicos Inolvidables, 1950. Cap. VIII. P. 869.
- (La lámpara en la tierra. C.I.)
 (La lámpara... C.IV.)
 (La lámpara... C.VI.)
 (Los Conquistadores)
 (Los Conquistadores, C.VI.)
 (Los Descubridores. C. XVIII)
 (Valdivia, C. XXI)
 (La Colonia. C. XIV)
 (La Colonia)
 (Hacia Recabarren)
 (9. El páramo)
 (" ")
 (XXXVII. Recabarren)
 (XLI, Llegará el día)

