

arquitectura poética de “alturas de macchu picchu”

FRANCOISE
PERUS

Si bien podemos hallar en *Alturas de Macchu Picchu*, de Pablo Neruda, una evocación de la ciudadela incásica y de su asombrosa topografía —“alta ciudad de piedras escalares”—, de su presente ruinoso —“en la escarpada zona, piedra y bosque”—, y su glorioso pasado aniquilado —“tronos volcados por la enredadera”—, arrasado por la conquista y reducido al secular silencio —“hoy el aire vacío ya no llora”, etc.—; sin embargo, el propósito de Neruda no es, ni hubiera podido ser, el de *ilustrar* la geografía o la historia americanas. La representación del escenario geográfico y la evocación de la civilización precolombina son, en realidad, el asiento de una vasta construcción poética a través de la cual se expresa la cosmovisión del poeta chileno llegado a la madurez de su concepción de la vida y de su talento artístico.

“Quise —habría dicho Neruda, al referirse a *Alturas de Macchu Picchu*— tocar por última vez el tema de la muerte”. Propósito que entraña, en su formulación misma, no sólo la implícita conclusión de una etapa de su “vida-poesía”, como bien lo ha demostrado el crítico chileno Hernán Loyola, sino también el planteamiento de una problemática y su solución, momentos que determinan la primera característica del poema: su estructura bipartita.

Existencia del hombre sentida cual desgaste y continua corrosión —como ese largo morir y ese constante extrañamiento que el poeta registra a su alrededor—; vértigo de la muerte y correlativa búsqueda del fundamento del ser, de su origen, destino y esencia; tales son los temas que articulan los cinco primeros cantos del poema. A través de la configuración del símbolo de Macchu Picchu, los siete cantos restantes testimonian, en cambio, la resolución de la tensión anterior por el reencuentro de la “morada” (VI-IX) y la devolución al hombre americano de su dimensión cultural y proyección histórica (X-XII). La existencia cobra entonces sentido, gracias al enraizamiento del hombre en la sociedad, en un espacio geográfico y un proceso histórico concretos.

Al partir de la angustia ontológica individual para desembocar en el fluir histórico colectivo, Neruda consigue, además, desarrollar su poema como una trayectoria, como un devenir. Ese largo deambular por lugares anónimos, sin coordenadas espaciales ni temporales, así como el lento deslizamiento hacia la muerte y el ansioso descenso hasta los orígenes inaprehensibles del ser, aluden, desde luego, a circunstancias biográficas del autor. Pero, más allá de ellas, aquel itinerario se convierte en el interior del poema en elemento narrativo, encargado de subrayar una apertura épica que se traduce también por el paulatino ensanchamiento de las imágenes:

*Quise nadar en las más anchas vidas,
en las más sueltas desembocaduras... .*

Recuerdo de vivencias definitivamente superadas en el momento de concebir el poema, los cinco primeros cantos registran un neto predominio de los tiempos de la acción conclusa: pretérito indefinido y pretérito imperfecto. La llegada a Macchu Picchu, referida también en pasado, está en cambio subjetivamente incorporada al presente de la palabra mediante el empleo de otro tiempo verbal: el pasado perfecto. Sin embargo, no es éste el único tiempo en que se desarrolla en canto VI. La tensión entre el encuentro de *vestigios* (pasado) de la civilización precolombina y la voluntad de incorporarlos a la cultura actual se manifiesta por una combinación de los tiempos pretérito indefinido y presente, que por momentos se unfican en la mirada subjetiva del poeta, identificada con la de sus ancestros precolombinos:

*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... .*

Mas, como este desplazamiento subjetivo no basta para recuperar la civilización sumergida, el canto VII recae en el pasado absoluto (pretérito indefinido), destinado a registrar la magnitud del irreversible cataclismo:

*Cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas
raídas, máscaras de luz deslumbradora... .*

Sólo la fuerza de la acción y la fecundidad del amor pueden permitir la recreación del “reino muerto”. El canto octavo se abre, por eso, con una forma imperativa (“sube conmigo, amor americano”), que regirá todo su curso. Inquisición resuelta que busca liberar la energía encadenada, aun las interrogaciones poseen un matiz imperante.

La fijación decisiva del símbolo se produce en el canto IX, me-

diente una prodigiosa acumulación de imágenes sin tiempo, en la que se compenetran elementos naturales y culturales, en un monumental esfuerzo por reconstruir y devolver su vigencia a la fortaleza deteriorada por el olvido:

*Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.
Serpiente mineral, rosa de piedra.
Nave enterrada, manantial de piedra.
.....
Ola de plata, dirección del tiempo.*

El verso final desvirtúa la posible sensación de inmovilismo que hubiera podido suscitar la ausencia de todo tiempo verbal, reincorporando a Macchu Picchu en una perspectiva temporal en la que ocupará, desde luego, el lugar privilegiado de los orígenes fundadores que vivifican el porvenir naciente.

En el canto décimo vuelven a formularse preguntas sustanciales, en un registro interrogativo-imperativo. Con igual decisión y similar ternura que en el canto VIII, Neruda apela e interpela aquí a la materia, los objetos y el hombre americanos:

*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.*

Salido de los estrechos cauces del goce sexual, el amor se convierte en el canto XI en un desbordante río de fraternidad:

*Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha
que el mar,
porque el hombre es más ancho que el mar y que
sus islas,
y hay que caer en él como en un pozo para salir
del fondo
con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.*

Y es el amor, igualmente, el que determina el ferviente llamado a renacer del final del canto XI y todo el canto XII. De la distante narración pretérita en tercera persona, Neruda ha pasado a la afirmación del yo presente y al tú de la fraternidad. El héroe desgarrado por la angustia de la muerte y extrañado de la sociedad es ahora vigoroso portavoz del fluir histórico colectivo y agente activo del devenir. El canto duodécimo sólo conoce, entonces, un modo verbal: el imperativo.

Enraizamiento en un geografía y una historia, reencuentro de una

"morada" y un destino, el poema no se afinca en una actitud contemplativa o regresiva. Por el contrario, es creación y proyección. Así como la civilización precolombina se expresó y sigue expresándose a través de la gran construcción colectiva de la ciudadela incásica, el poeta, inserto en el devenir histórico-cultural del continente, perdurará no sólo haciéndose eco de la voz colectiva, mas también suscitándola. El Macchu Picchu de Neruda no es la simple reproducción verbal del monumento indígena; es la producción de un nuevo objeto artístico, piedra angular de ese grandioso monumento americano que es el *Canto general*.

— II —

Si bien la formulación conceptual de la temática del poema y el análisis de su organización global nos sitúan en un primer nivel de comprensión, éste no puede sustituir al estudio del medio específico con el que Neruda plasma su cosmovisión: las imágenes sensibles.

En efecto, el tema del devenir y el destino del hombre más allá de su muerte encuentra su correlato en el mundo de la naturaleza y, más concretamente, en el *reino vegetal*, de donde proviene el primer sistema de imágenes. La misma idea de devenir parece surgida espontáneamente —si cabe el término— de la observación del ciclo de las estaciones (sucesión de muertes y resurrecciones) al que el poeta identifica inicialmente su vida. Sobre la base de esta primera homologación del devenir humano con el orden vegetal, de su identidad y disparidad como de sus relaciones con los demás elementos, va a levantarse la arquitectura poética de *Alturas de Macchu Picchu*, como ya lo insinúan los versos iniciales:

*Del aire al aire, como una red vacía,
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando
y despidiendo,
en el advenimiento del otoño la moneda extendida
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
lo que el más grande amor, como dentro de un guante
que cae, nos entrega como una larga luna.*

Cita que nos coloca de inmediato frente a dos series de elementos: de una parte, el *otoño* y las *hojas*, en adelante siempre unidos a la idea de *muerte*; de otra, las *espigas* (fruto, grano), cuya significación analizaremos oportunamente. Obsérvese, además, que hojas y espigas no retienen del vegetal sino la parte extrema superior situada en el aire, en el "vacío".

La asociación del otoño y las hojas con la muerte recorre, en realidad, todo el poema y es de las más evidentes, pudiendo ser esa muerte tanto individual como colectiva:

*No pude amar en cada ser un árbol
con su pequeño otoño a cuestas (la muerte de mil hojas)
todas las falsas muertes y las resurrecciones
sin tierra, sin abismo...
Os desplomásteis como en un otoño
en una sola muerte.*

Pero otoño y hojas no traen consigo únicamente la idea de muerte. También aparecen ligados a las nociones de *apariencia* y *encubrimiento*; son la apariencia que esconde algo esencial:

*Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre enterrada
hundiendo su espiral más abajo de todas
las hojas de color de ronco azufre:
más abajo, en el oro de la geología...*

Prefiguración invertida de la ciudadela incásica (“torre enterrada”) a la que el poeta llegará, precisamente, venciendo el follaje que la oculta: “la atroz maraña de las selvas perdidas”.

En la medida en que las hojas significan apariencia y encubrimiento, pueden ser sustituidas por elementos de otro orden (ya no natural sino cultural), pero que desempeñan una función homóloga, como el “guante que cae” de los primeros versos. Sustitución que hace posible plasmar una tercera imagen de muerte, mediante un desplazamiento metonímico del continente (guante) al contenido (mano): “El (árbol) sostuvo una mano que cayó de repente hasta el final del tiempo”.

Gracias al mismo procedimiento por homología, el follaje puede ser reemplazado por máscaras o vestiduras:

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

Pero el sistema de imágenes de Neruda es, como puede apreciarse, muy complejo. En los versos precedentes el adjetivo “precipitadas” indica, en su nivel más obvio, la caída de los pueblos indígenas desde su pasado esplendoroso. En este sentido, aquellas máscaras que se precipitan cual láminas de oro vacío (analogía incluso cromática con las hojas del otoño), se oponen a las máscaras precolombinas de “luz deslumbradora”. Mas la palabra “precipitadas” sugiere también la idea de apremio, evocando el paso apresurado y fugitivo del indígena actual. Señala, en fin, la alteración de una composición química; el desvirtuamiento de una civilización vaciada de sus contenidos esenciales por la conquista. Aprovechando la apertura de un significante po-

lisémico, Neruda consigue, pues, ubicarnos en la perspectiva de la cultura y de la historia.

Aquella complejidad se manifiesta también cuando por vía de la simple analogía formal se catalizan imágenes de órdenes distintos, como en este caso:

*y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a cada uno:
... una pequeña muerte de alas gruesas
entraba en cada hombre como una corta lanza...*

La corta lanza insinúa, directamente o a través de las alas y su vuelo, la forma y el caer de las hojas, mientras los atributos de pequeñez y multiplicidad remiten a la “muerte de mil hojas”, ya analizada. Lo cual revela que el referente vegetal, aun cuando no esté explícitamente evocado, subyace muchas veces como modelo de organización de las imágenes. Si éstas provienen de otro orden (el mineral en el ejemplo en cuestión), es porque se quiere acentuar alguna cualidad específica, de la que estaría privado el vegetal (más adelante desarrollaremos este punto con mayor amplitud).

La segunda serie vegetal, *espigas, racimo*, con su subserie *fruto, grano, semilla*, aparece también reiteradamente en el poema, dotada de significación multivalente. A veces, la espiga se muestra en proceso de desgranamiento, como en estos versos:

*El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable
granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos
miserables, del uno al siete, al ocho...*

Se trata, entonces, de una variante de la muerte “deshojada”, ya que no se retiene del ciclo vegetal más que el aciago momento de la desintegración. Sin embargo, no puede decirse que sea el equivalente exacto de hoja, pues en la espiga o racimo están presentes, además, las nociones de agrupamiento, orden, vínculo. Su desgranamiento es por tanto una verdadera desmembración: la destrucción de un todo articulado, como lo sugiere la presencia de la serie numérica que completa la imagen. Por lo demás, Neruda había anticipado este motivo en el canto precedente, al escribir: “Entre la ropa y el humo, sobre la mesa hundida / como una *barajada cantidad* queda el alma” (se refiere a “la soledad más espesa, la de la noche de fiesta”).

Que el racimo implica la idea de vínculo, queda de manifiesto también en estos versos:

*Quién precipita los racimos muertos
que bajan en tus manos de cascada
a desgranar su noche desgranada
en el carbón de la geología?*

Quién despeña la rama de los vínculos?

De otra parte, los frutos o granos del racimo o la espiga permiten pasar del signo negativo (muerte) al signo positivo (vida), al plasmar las ideas de fecundidad, germinación, ternura, amor:

*Lo que 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...*

Alusión al color amarillento del grano, el marfil remite a su vez a la semilla del arbollo andino de la que se extrae la tagua o marfil vegetal, y por lo tanto nuevamente al proceso de germinación. La consistencia de este elemento se opone, por lo demás, al falso brillo de los anillos de “oro vacío”.

Emparentado con la subserie fruto, grano, semilla, tenemos otro componente importante del mundo vegetal, la *flor*. Sin más especificación, ella es manifestación y agente de vida (“la flor a la flor entrega el alto germen”, etc.), aunque sus pétalos signifiquen fragilidad y perecibilidad: “El hombre arruga el pétalo de la luz que recoge”; “un pobre pétalo de cuerda exterminada”. Pero, las flores concretas tienen matices distintos según sus cualidades específicas. Fino, frágil y sin “sangre”, el jazmín de la gastada primavera humana” evoca el principio de agostamiento. Las “encarnadas amapolas”, que “guardan sin puñal su sangre”, sugieren, en cambio, el sueño anhelado de eclosión y plenitud. En ambos casos, hay una fuerte carga erótica: perfume del jazmín, carácter “encarnado” de la amapola.

Arraigado, poderoso, inmune a la “pequeña muerte”, el árbol es sin embargo vulnerable cuando adviene esa “muerte grave, ave de plumas férreas”, hecha “al tamaño de vuestra magnitud”. La “racha” o un “otoño rabioso” son fuerzas capaces de doblegarlo y segarlo, e históricamente así ha ocurrido con el “árbol” precolombino. Dato importante, que permite completar la interpretación del orden vegetal en su conjunto.

Correlato del devenir humano, el vegetal ofrece, a través de frutos y flores, una imagen sensible de la ternura, la sensualidad, la manera fecunda de existir. El ciclo estacional reproduce, a su vez, el principio de cambio, de mutación. Pero el vegetal representa también los límites del ser, la posibilidad de un otoño final: deshojado el árbol, subsiste todavía su tronco, afincado en la raíz; pero ni él es imperecedero. Se trata, por lo tanto, de un modelo dialéctico de vida y muerte, en la que esta última lleva todas las de ganar. Reino de lo *perecible*, el vegetal plasma y deja en pie la inquietud fundamental:

*Qué era el hombre? En qué parte de su conversación
abierta
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de
sus movimientos metálicos
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?*

— III —

El segundo sistema de imágenes que permite a Neruda realizar su exploración poética proviene de un conjunto constituido por la *tierra* y los *minerales*. Desde el canto inicial, la primera aparece como la parte pletórica del planeta, hacia la que se encamina la búsqueda del fundamento, mediante un movimiento de penetración más allá de las “hojas”:

*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.*

Por manera que, frente a lo *superficial*, generalmente expresado con elementos vegetales, la tierra representa lo *profundo*. En este vasto sentido, incluso es comutable por la imagen de mar, como efectivamente ocurre en los versos que siguen a los del ejemplo anterior:

*Puse la frente entre las olas profundas,
descendí como gota entre la paz sulfúrica...*

Pero no solo hay esto. La oposición superficial / profundo remite a otra, más importante aún, que podría formularse en términos de *esencia* y *apariencia*, y que permite explicar imágenes sin duda insólitas, como la prefiguración de Macchu Picchu cual “mundo como una torre enterrada / hundiendo su espiral más abajo de todas / las hojas de color ronco azufre”; en donde el monumento de las alturas se presenta invertido no sólo para evocar su secular ocultamiento (en este sentido el segundo verso sería inexplicable), más también para subrayar su esencialidad, su honda trascendencia. Correlativamente, la inesencialidad o intrascendencia se señala a menudo por la privación de “tierra” o “territorio”: “la pequeña muerte sin paz ni territorio”; “las falsas muertes y las resurrecciones / sin tierra, sin abismo”.

Contrapuesta al *vacío* del aire (“Del aire al aire...”, etc.), la tierra encarna, además, cierta forma de *plenitud*. Es el regazo promisorio, “genital”; el gran útero en que Neruda tratará de hurgar y penetrar, aferrado a su concepción del acto sexual como modelo privilegiado de acción vital; concepción que desde luego se matizará y encauzará en determinado momento del poema.

Y la tierra no representa la plenitud por este solo hecho. Depositaria del germen y por lo tanto del origen, lo es también del destino. Henchida de substancias vitales, abonada con lágrimas y sangre, constituye el receptáculo póstumo del hombre y sus manifestaciones:

*Quién precipita los racimos muertos
que bajan en tus manos de cascada
a desgranar su noche desgranada
en el carbón de la geología?*

Desde otro ángulo, no totalmente desligado del anterior, la tierra aparece ya no como “geología”, sino bajo la forma específica de *arcilla*. Es decir, como materia, y, lo que es más importante, como materia prima del hombre:

*Hoy el aire vacío ya no llora,
ya no conoce vuestros pies de arcilla,
ya olvidó vuestros cántaros que filtraban el cielo
cuando lo derramaban los cuchillos del rayo...*

*Cuando la mano de color de arcilla
se convirtió en arcilla, y cuando dos pequeños
párpados se cerraron
 llenos de ásperos muros, poblados de castillos...*

Imágenes ricas en proyecciones, en las que sin duda la evocación de la cultura aborigen a través de su alfarería pesa más que las reminiscencias de la leyenda bíblica, y donde la arcilla se liga a “cántaros” y “párpados”, abriendo una nueva secuencia semántica, que oportunamente analizaremos. Entre tanto, obsérvese que esa arcilla se distingue de la tierra en sentido genérico no sólo porque permite un desplazamiento más inmediato de la naturaleza a la cultura, sino además por cualidades como su maleabilidad y fragilidad.

El *mineral*, por su parte, se presenta en forma de piedra o metal, ofreciendo nuevas perspectivas poéticas. Analicemos en primer término estos versos, donde lo encontramos plasmando una ávida nostalgia de eternidad:

*Cuántas veces...
me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el
beso desprendía.*

Lo mismo que con el covable “tierra” (“geología”), Neruda consigue evocar aquí las ideas de profundidad (“veta”) y esencia recóndita (“insondable”), pero la piedra le permite añadir algo más: la idea de perennidad. Y es que, materia *perdurable* por excelencia, el mineral se opone nítidamente al conjunto de substancias que significan lo *efímero*. Por ello, la misma muerte colectiva no es concebida como un cataclismo que destruya las altas edificaciones rocosas, sino como el desplomarse de otros elementos *desde* su base pétreas:

*... desde las rocas taladradas,
desde los capiteles escarlata,
desde los acueductos escalares,
os desplomásteis como en un otoño
en una sola muerte.*

Todos los objetos perecibles son sepultados, inclusive las “desaparecidas maderas” (vegetal): “porque todo, ropaje, piel, vasijas, / palabras, vino, panes, / se fue, cayó a la tierra”. Pero, en la soledad permaneció y permanece el recinto de piedra:

*Y el aire entró con dedos
de azahar sobre todos los dormidos:
mil años de aire, meses, semanas de aire,
de viento azul, de cordillera férrea,
que fueron como suaves huracanes de pasos
lustrando el solitario recinto de la piedra.*

Imperecedero y por lo tanto indestructible, el mineral permite, además, desplazarse del plano de la duración al de la consistencia. De esa cualidad que Neruda no deja de añorar en su poema:

*No tuve sitio donde descansar la mano
y que, corriente como agua de manantial encadenado,
o firme como grumo de antracita o cristal,
hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano extendida.*

Estrofa cuyo segundo verso requiere explicación aparte, pero que evidencia ya una nueva oposición: a la *blandura* (y ternura) de otros elementos se contrapone la *firmeza* (consistencia) del grumo de antracita o cristal. Ante el lento e irremediable desvanecerse de la vida (“noches deshilachadas hasta la última harina”), el poeta busca un principio de materia cohesionada, dura, de la cual asir su mano. Esa mano que, inconforme con la “moneda extendida de las hojas” de otoño (¿imagen subyacente del mendigo?), anhela un vínculo, una fusión duradera y substancial.

Y el mineral posee una cualidad más, que es su *fijeza* o *inamovilidad*. No está presente en los versos anteriores, porque la secuencia temática exige representar al mineral como "cuajo" ("harina" obliga a pasar a "grumo"); pero sí es desarrollado más adelante. Por ejemplo en esta cascada de imágenes donde el hombre, sin el asidero de la piedra, rueda de tumbo en tumbo:

*entonces fui por calle y calle y río y río,
y ciudad y ciudad y cama y cama,
y atravesó el desierto mi máscara salobre,
y en las últimas casas humilladas, sin lámpara,* *sin fuego,*
*sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte.*

Si en muchos versos el vegetal plasma la erranza, la dispersión, el mineral representa, en cambio, la posibilidad de cohesión indisoluble del ser con la materia. Es, desde todo punto de vista, el elemento adecuado para la edificación de la "morada".

Esencial, pleno, perdurable, consistente e inamovible, aparece siempre que es preciso representar la presencia o ausencia de tales

cualidades en el ser humano y su homólogo vegetal. Para señalar la consistencia de la búsqueda en profundidad, por ejemplo, Neruda presenta su mano "como espada envuelta en meteoros". En otros casos recurre a montajes de imágenes de órdenes distintos, como el de la hoja, el ala y la corta lanza, al que ya nos referimos, y donde el último objeto subraya la incisividad de la penetración, que la hoja por sí sola no habría podido proporcionar. Incluso al tratarse de la muerte, el poeta distingue la pequeña muerte "sin paz ni territorio", de la muerte "grave, ave de plumas férreas".

Sin embargo, es necesario formular algunas precisiones sobre la significación de los distintos elementos minerales, puesto que no todos se hallan en idéntica situación. La *piedra* adquiere especificidad no sólo por los matices derivados de su forma concreta de manifestarse (diamante, cristal, arena, cuarzo, antracita, etc.), sino también porque, antes de la conformación del símbolo de Macchu Picchu, aparece como naturaleza pura. De ahí su relativa inercia y su notable alteridad; esa incapacidad para devolver "el calor o el frío de mi mano extendida".

El *metal*, en cambio, aún cuando se presenta en muchas imágenes como elemento "natural" ("cordillera férrea", etc.), no puede dejar de aparecer como instrumento, es decir, como objeto cultural. Adquiere entonces una relativa independencia con respecto al "reino" al que pertenece, para convertirse en trasmisor de actitudes humanas. Instrumentos como la espada, la lanza, el cuchillo o el hacha, significan resistencia a la vez que agresividad.

También el *oro* merece mención aparte. Neruda lo presenta por primera vez en su intento fallido de bajar a los orígenes fundadores ("oro de la geología"); luego compara los rostros y las máscaras dispersos por el "otoño rabioso" con los "anillos de oro vacío", doblemente huecos; mientras que, tratándose de las máscaras precolombinas, no nombra al metal precioso: dice que son de "luz deslumbradora", pero rehusa señalar su fuerza y vigor mediante el material que sirvió para modelarlas.

Tenemos dos alusiones más al oro. La primera, dentro de la representación de los vestigios o residuos culturales arrastrados por el Urubamba:

*Quién va rompiendo sílabas heladas,
idiomas negros, estandartes de oro,
bocas profundas, gritos sometidos,
en tus delgadas aguas arteriales?*

La segunda, en las imperativas interrogaciones finales sobre el hombre americano:

*Macchu Picchu, pusiste
piedras en la piedra, y en la base, harapo?
Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?*

*Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo
goterón de la sangre?*

Lo que nos permite precisar el valor singular del oro en *Alturas de Macchu Picchu*. En los últimos versos, aparece fundiéndose y asociado con elementos culturales, como lo son también los anillos y estandartes. Por lo tanto, es como el hierro un elemento natural a la vez que cultural; pero más bien delgado y frágil, capaz de asociarse a la idea de apariencia. Hasta podría pensarse en su presencia implícita en la única imagen en que prácticamente se funden el vegetal y el mineral: "la moneda extendida de las hojas". Representa, en todo caso, el grado mínimo de consistencia mineral (es el más maleable de los metales); lo cual, unido a su brillo falaz y sus conocidas funciones sociales, explicaría su inclusión en el primer descenso, *frustrado*, a las profundidades geológicas.

— IV —

El mineral proporciona, como acabamos de ver, una representación sensible de lo "indestructible" y lo "imperecedero", superando, en este aspecto, las limitaciones del modelo vegetal. Mas, por su inorganicidad misma, no es el adecuado para plasmar la idea de dinamismo, tan fundamental para Neruda como el ansia de perennidad. Inamovible, el mineral es también inmóvil e inmutable (al menos ante la percepción empírica); de modo que su prevalencia definitiva no haría más que fundar un mundo estático, totalmente opuesto al mundo en devenir que el poeta concibe. Por eso, para contrarrestar la inercia potencial e infundir a su universo la fuerza, la voluntad y el movimiento decidido que tampoco el vegetal puede evocar, Neruda recurre a un tercer sistema de imágenes en el que determinadas fuerzas naturales como el *viento*, la *luz*, el *sonido* y el *agua*, tienen por función significar *energía*.

Comencemos por recordar dos de los ejemplos presentados en el capítulo anterior:

*Cuántas veces...
me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que
el beso desprendía.*

y: *No tuve sitio donde descansar la mano
y que, corriente como agua de manantial encadenado,
o firme como grumo de antracita o cristal,
hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano
extendida.*

La piedra y el grumo de antracita o cristal están ligados al relámpago y el manantial por relaciones de oposición que podrían formu-

larse de la siguiente manera: a la corporeidad y permanencia del mineral se contraponen la incorporeidad y fugacidad de la descarga eléctrica o del agua en movimiento, como la energía de éstas a la inercia de aquél. Sin embargo, las secuencias de imágenes logran sugerir la posible —y más que posible, anhelada— complementariedad de los términos antagónicos. En el primer caso, el surco de la veta aprisionada en la piedra reproduce el súbito y breve destello de luz que surca la oscuridad del cielo, destello que a su vez recuerda el movimiento de sondeo en profundidad antes evocado con la “espada envuelta en meteoros”, así como la descarga de energía fugaz en el goce amoroso. De este modo, la energía queda contenida y mineralizada, prolongada en la profunda y duradera consistencia pétrea.

En el segundo caso, el agua de manantial es tan escurridiza como el rayo, pero al “encadenarla”, se le confiere la consistencia y perdurabilidad del metal, sin privarla de su poder dinámico. Esfuerzo de superación dialéctica que se traduce por la contradictoriedad aparente de la imagen “*corriente* como agua de manantial *encadenado*”.

Más allá de lo cual, naturalmente, tanto la veta como el manantial remiten al origen, al principio generador de la vida y la energía, yacente en las profundidades terrestres.

Con similares características de incorporeidad, fugacidad y potencia aparece el viento, implícito en el “otoño rabioso”, particularizado en la “racha” o plasmando, como en estos versos, la sensación de vértigo (correlativa de la falta de asidero) y la fascinación abismal de la muerte:

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

Si los dos últimos términos reproducen el sistema de oposiciones entre mineral y energía ya analizado, sugieren al mismo tiempo su complementariedad e íntima cohesión, no sólo a través de la afinidad etimología entre viento y ventisquero, sino además por el doble significado del segundo vocablo: ventisca, y acumulación de hielo en las altas cumbres rocosas.

Y, del mismo modo que Neruda no descarta la posibilidad de trasladarse, como en este caso, de un significado a otro dentro del mismo significante, o de realizar sutiles desplazamientos fonéticos como el implícito en “racha” (hacha); asimismo, una expresión tan socorrida como “viento cortante” suscita la aparición de imágenes inesperadas como “las paralelas láminas del viento” o “al férreo filo vine, a la angostura del aire”, cuyo primer miembro reproduce, con la sucesión de fricativas labiales, vibrantes y vocales de poca aertura, el silbido del propio viento.

En todo caso, importa observar que estas fuerzas naturales en acción remiten frecuentemente a aquellos “días de fulgor vivo en la intemperie de los cuerpos”, es decir, a un modelo vital del que Eros y Thánatos constituyen los polos.

Pero el amor no comprende solamente la instancia “turbulenta” que hasta aquí hemos relevado, sino también la fase “dulce” de la ternura. Por ello, los mismos elementos que a veces se manifiestan como fuerzas desatadas, torrenciales, en otras aparecen acariciando la sensualizada faz del mundo. El agua es entonces ese rocío que “desde mil años deja su carta transparente / sobre la misma rama que lo espera”; o el aire, corporeizado en el viento “azul”, adquiere “dedos de azahar” y con “suaves huracanes de pasos” va “lustrando el solitario recinto de la piedra”. Matización que permite ensanchar la concepción del amor y aun desarrollar nuevos conceptos, con los mismos elementos que venimos analizando.

Así el agua, explorada en su energía máxima como manantial o torrente, y en su poder fecundador como rocío, viene a significar la actividad creadora del hombre por medio de “manos manantiales” o “manos de cascada”. De la energía natural pasamos, pues, a la energía humana, y en ésta, el acento se desplaza del campo de la reproducción al de la producción. No sería exacto afirmar que Neruda sustituye entonces el amor por el trabajo, puesto que los términos no son excluyentes; pero sí es un hecho que a través de las “manos” se plasma la idea de una apropiación más amplia de la naturaleza, que nos coloca en el ámbito del segundo concepto. Gracias al trabajo, justamente, el hombre consigue hacer suya la perdurabilidad anhelada: Macchu Picchu, que ya no pertenece al orden de la naturaleza sino al de la cultura, es una “permanencia de piedra y de palabra” que “como un vaso se levantó en las manos”, y en otra imagen, aún más directa, una “muralla por los dedos suavizada”.

A través de imágenes como “delgadas aguas arteriales”, el agua remite, además, a la sangre que circula por arterias y venas, y de éstas a la veta, facilitando la fusión de elementos aparentemente disímiles como la sangre, el agua, el relámpago y la piedra. La energía circula así, concentrada y reforzada a lo largo de todo el poema, incluso cuando se actualiza uno solo de tales elementos.

Sin embargo, sería erróneo afirmar su absoluta equivalencia, aún tratándose de signos tan afines en la poesía de Neruda como el agua y la sangre. Ambos evocan, sin duda, ímpetus torrenciales, pero el segundo posee un halo semántico distinto, en la medida en que puede sugerir, según el caso, las ideas de muerte —“olas sangrientas”— o de vínculo consanguíneo. Por esto último, aunque sin desligarse del agua, es la sangre la encargada de plasmar la continuidad histórica y el encauzamiento del amor nerudiano hacia la fraternidad, en el canto undécimo:

*y deja en mí palpitar, como un ave mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!*
o: *Cuando, como una herradura de élitros rojos, el cóndor
furibundo
me golpea las sienes en el orden del vuelo...*

Imágenes en las que, a través de asociaciones táctiles y formales, se homologa ave y corazón y, mediante las primeras, los latidos de las venas con las vibraciones del “élytre”.

Como el agua, la luz permite desplazarse de la primera representación de la energía hacia nuevas concepciones. Recordemos “el relámpago que el beso desprendía”, en el que está contenida ya la idea de súbita “iluminación”, en sentido propio y figurado. Subyace, pues, allí la metáfora tradicional que asimila la luz al conocimiento; pero sin que la primera sea el equivalente de una revelación sobrenatural, sino el fenómeno físico que vuelve más visibles los objetos, más penetrantes en la percepción. Así concebida esta primera instancia del conocimiento, como captación por el sujeto de algo exterior a él, no es de extrañar que el órgano escogido para significar la conciencia sea precisamente el ojo. Mas, como Neruda no atribuye pasividad al acto de conciencia, sino que lo concibe como un proceso dialéctico en el que el sujeto actúa a su vez sobre el objeto, tenemos una solución poética muy compleja:

*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 manos las lámparas terrestres,
que aceitó con mis manos las desaparecidas
maderas...*

Se recurre aquí a una técnica de cruzamiento y reversión de imágenes, que incluso vuelve difícil determinar el sujeto del penúltimo verso: ¿quién “aceitó” con mis manos? Evidentemente no hay solución gramatical válida, que al mismo tiempo restituya el sentido de aquellos versos. La única manera de devolverles su concatenación lógica consiste en sustituir el pronombre relativo “que” por el indefinido “alguien”: “alguien miró con mis ojos...”, “alguien aceitó con mis manos...”. Sin embargo, Neruda no hace esto sino que coloca como sujeto la expresión “el tacto de un rostro”. Además, desdobra en cierta medida la mirada, al decir: “miró con mis ojos las lámparas terrestres”.

¿Simples licencias poéticas o juegos arbitrarios de imágenes? Desde luego que no. El “tacto de un rostro” es un feliz hallazgo que permite fundir en una misma representación la acción indisoluble de la conciencia (rostro, mirada) y el trabajo (tacto, manos); a la vez que el desdoblamiento de la mirada en “ojos” y “lámparas” vuelve sensible la situación del hombre y el mundo iluminándose y penetrándose mutuamente.

Análisis a partir del cual ya no resulta difícil detectar otros movimientos de la imaginación nerudiana. Examinemos, pues, los siguientes versos:

*Cuando la mano de color de arcilla
se convirtió en arcilla, y cuando los pequeños
párpados se cerraron
 llenos de ásperos muros, poblados de castillos,
y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,
quedó la exactitud enarbolada:
el alto sitio de la aurora humana:
la más alta vasija que contuvo el silencio:
una vida de piedra después de tantas vidas.*

Macchu Picchu puede ser concebido como “vasija” en la medida en que este objeto remite a “ojo”, a través de múltiples analogías: forma, capacidad de recepción y absorción de lo que viene del exterior, etc. Por eso Neruda habla de “vuestros cántaros que filtraban el cielo / cuando lo derramaban los cuchillos del rayo”; y pone de relieve que la vasija no es sólo barro sino también conciencia y actividad creadora: “alfarero en tu greda derramado”.

El carácter polisémico del término cántaro, que designa tanto al continente como al contenido, le permite además homologar el agua que “filtra el cielo” con el globo ocular, y hacer que el recipiente mismo, la vasija llamada cántaro, pase a evocar los párpados —párpados de arcilla capaces de permitir cierta filtración, pero también de convertirse en “ásperos muros”. Posibilidad que abre una perspectiva histórica, remitiéndonos a la vasija funeraria precolombina.

Cuando Neruda no necesita explorar esta vertiente, si no subrayar la fragilidad del hombre representado por su conciencia, utiliza en cambio la imagen del párpado como “péntalo”, apoyándose nuevamente en analogías formales:

*Quién va cortando párpados florales
que vienen a mirar desde la tierra?*

*El hombre arruga el péntalo de la luz que recoge
en los determinados manantiales marinos...*

El cuarto signo de energía que habíamos señalado, el sonido, presenta características peculiares por su capacidad de fusionarse con los demás elementos, hasta aparecer como una manifestación más de ellos: retumbar o murmullo del agua, trueno que acompaña al relámpago, “canto” o rumor del viento. Polivalencia que permite a Neruda realizar sutiles asociaciones, como en los siguientes versos, donde el desplazamiento constante del plano visual al auditivo asegura la cohesión de las imágenes y la representación sintética de las fuerzas en juego:

*Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,
cuando rompes tus truenos lineales
en blanca espuma, como herida nieve,
cuando tu vendaval acantilado
canta y castiga despertando el cielo,
qué idioma traes en la oreja apenas
desarraigada de tu espuma andina?*

.....
*Qué dicen tus destellos acosados?
Tu secreto relámpago rebelde
antes viajó poblado de palabras?*

Aunque el sonido parezca no añadir una significación particular a la concepción nerudiana de la energía, confiere a los elementos que la conforman una imprescindible resonancia, que se anticipa a la propia voz del poeta. Si el tacto y la mirada fundan una primera relación entre sujeto y objeto, el sonido, la voz y las palabras definen un nuevo orden, el de la comunicación, dentro del cual preocupa a Neruda, sobre todo, la posibilidad de un contacto "transparente", claro, sin interferencias. Por eso, no es exactamente el silencio (¿sinónimo de paz?) lo que se opone al sonido, sino cualquier perturbación capaz de opacarlo, como la de esa "alfombra cotidiana" que absorbe odios y agonías. Del mismo modo que, a otro nivel, no será la obscuridad total la que se oponga a la luz, sino la niebla, el humo o las sombras, que interponen un velo entre el mundo y la conciencia (ver, en especial, las imágenes pertinentes del canto segundo).

Y del ámbito de la comunicación pasamos al de comunidad y comunión —en el sentido laico de reunión bajo un mismo ideal—, mediante el empleo de algunos símbolos tradicionales. Copa invertida en las imágenes nerudianas, la campana evoca congregación, unión íntima, enlace histórico (Macchu Picchu es por eso la "campana patriarcal de los dormidos"), cumpliendo en este sentido una función homóloga a la de "estandarte": "patria transparente, campana...", "patria nupcial", "antigua América, novia sumergida", "estandartes nupciales de luz". Secuencia semántica que, desde luego, ya no está fundada en un proceso sistematizado de aproximaciones empíricas, como las anteriores, sino en un conjunto socialmente definido de relaciones simbólicas.

— V —

Hemos señalado, en el primer capítulo de este trabajo, que *Alturas de Macchu Picchu* posee una estructura bipartita, encargada de plasmar dos visiones del mundo. Metafísica, la primera se articula en torno a la problemática del "ser para la muerte" y la ausencia de un fundamento ontológico que legítime al hombre y confiera sentido a su existencia; mientras que la segunda, inspirada ya en el materia-

lismo histórico, responde a esos problemas representando al hombre como un ser social, capaz de superar su condición "natural" por medio del trabajo creador y de fundamentarse y sobrevivirse a través de sus obras culturales.

Ahora bien, el hecho mismo de que la segunda *responda* a la primera implica la presencia de una ruptura filosófica pero también de cierta continuidad temática. Obra que pretende abordar "por última vez" el tema de la muerte y representar justamente el tránsito de una concepción a otra, no descarta totalmente los problemas planteados por la filosofía idealista, sino que más bien los reasume como experiencia vivida, para entablar un último diálogo con ellos, pero ya desde la otra orilla.

Lo cual no deja de tener sus consecuencias. El propio planteamiento ontológico aparece historizado en el poema, no sólo a través de la evolución del autor, sino sobre todo porque, a la luz de Macchu Picchu, la ausencia de fundamento, el sinsentido de la vida o el divorcio hombre-mundo, aparecen ya no como cuestiones abstractas e indeterminadas, sino como problemas históricos concretos del pueblo y la cultura latinoamericanos. La obra en su conjunto nos remite a la conquista y sus consecuencias; a la muerte de la civilización precolombina y el extrañamiento de sus sobrevivientes; a la búsqueda de legitimidad y fundamento para todo un continente.

De este modo, la cohesión global del poema queda asegurada, aunque ninguna argumentación se dé en la obra que permita explicar la evolución de Neruda: en rigor, toda poesía carece de argumento, en el doble sentido del término. La sola ascensión del autor a Macchu Picchu, evocada con el carácter de revelación, no basta evidentemente para justificar su radical transformación. Ni tampoco el sentimiento, traslucido en los cinco primeros cantos, de que el problema planteado en términos absolutos algo tiene que ver con la situación concreta de determinados grupos sociales. Neruda plasma dos concepciones del mundo sucesivas y resuelve su antagonismo en el plano poético —ya veremos de qué manera—, pero las razones de su evolución deben buscarse fuera del poema, en las circunstancias histórico-sociales y biográficas que la determinaron.

Rebasa los límites de este trabajo el análisis de dichas circunstancias y, en general, de la evolución ideológica y poética de Neruda, íntimamente vinculadas entre sí. Pero contamos con las valiosas aportaciones de los chilenos Jaime Concha y Hernán Loyola, a cuyos libros remitimos al lector¹. Ellos demuestran con acierto que no existe la supuesta "conversión" repentina de Neruda, sino que, desde su poesía de juventud, hay una inquieta búsqueda y un lento proceso de "integración unitaria de pluralidades en erupción", un rea-

¹ Jaime Concha: *Neruda: 1904-1936*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria (en prensa).

Hernán Loyola: *Ser y morir en Pablo Neruda*. Santiago de Chile, Editora Santiago, 1967.

juste constante de su representación del mundo, en estrecho contacto con la experiencia histórico-social.

Limitémonos a recordar algunos hitos, que guardan relación directa con la gestación del *Canto general* y *Alturas de Macchu Picchu* en especial. En 1935, en lo más hondo de su pesimismo residencial, que sólo deja en pie una tenaz voluntad de sobrevivir y un persistente anhelo de plenitud², Neruda toma contacto directo con el pueblo y la cultura españoles. Su presencia en Madrid al estallar la guerra civil, su estrecha amistad con un grupo de poetas comprometidos en la lucha, la muerte de García Lorca en manos fascistas, son hechos decisivos para el despertar de un sentimiento de solidaridad histórica, que posteriormente se consolidará ante las dolorosas luchas de la segunda guerra mundial. *España en el corazón*, *Un canto para Bolívar* o el *Canto de amor a Stalingrado*, dan vivo testimonio de esta etapa fundamental de la trayectoria del autor. Del reencuentro con el Chile efervescente del año 38, en que triunfara el frente popular de Aguirre Cerda, nace a su vez el proyecto del *Canto general de Chile*, que marca la integración explícita a la poesía nerudiana de la geografía e historia de su país.

La estadía posterior en México (1940-43), cuya rica herencia cultural (precolombina sobre todo) había sido redescubierta por el movimiento artístico e intelectual surgido de la revolución; los viajes por América Central y el Caribe; el regreso a Chile por el Perú, con la visita al Cuzco y Macchu Picchu, permitieron a Neruda intuir la unidad de la problemática socio-cultural latinoamericana, llevándolo a ampliar su proyecto inicial de una "crónica" de Chile y concretar en el marco de América Latina entera su ya aguda conciencia de una solidaridad histórica de los pueblos.

La participación, a su regreso, en la lucha política de Chile; su elección a la senaduría por las provincias de Tarapacá y Antofagasta y su adhesión al Partido Comunista en 1945, —el mismo año de la composición del poema— son hechos que se vinculan directamente con las preocupaciones y experiencias que a muy grandes rasgos acabamos de recordar.

Sólo a la luz de estos hechos es posible comprender la nueva concepción del mundo de Neruda, que Macchu Picchu se encarga de simbolizar. Grandiosa arquitectura de piedra que resistió el embate de la conquista y la erosión del tiempo, el monumento indígena representa la perdurabilidad del hombre a través de sus obras, así como el descubrimiento de una morada y un origen. Fundamento histórico del continente, que señala al hombre americano el marco concreto y la perspectiva de su acción, es también el símbolo de una fundamentación ontológica que permite superar el divorcio entre el hombre y el mundo y devolver su sentido incluso a la cotidianidad.

² Jaime Concha: "Interpretación de Residencia en la Tierra". Rev. *Mapocho*, Santiago de Chile, N° 2, julio de 1963.

Macchu Picchu se convierte de este modo en el *lugar geométrico* de la visión del mundo del autor. "Exactitud enarbolada", "geometría final", así nos lo revelan las imágenes, reforzadas por la confluencia de términos como "triangular", "escuadra", "nivel", "escalera", "hipotenusa", "diagonal", tomados de la geometría. Y es que, frente al caos de una existencia sin sentido, Macchu Picchu representa el ordenamiento, como lo muestra la propia forma de los versos que lo reconstruyen. El ritmo siempre tenso de los primeros cantos, su irregularidad métrica acompañada de un constante desfasamiento de la unidad semántica en relación con la unidad retórica, todas estas características son abandonadas en el noveno canto, en beneficio de una construcción regular y armoniosa, que con sus endecasílabos enteros o divididos en hemistiquios, entrabados como las piedras de las edificaciones incásicas, conforman incluso visualmente un monumento de rigurosa geometría.

Y, como el establecimiento de una red sincrónica de relaciones que delimita el significado de cada objeto no implica la configuración de un mundo estático, sino la constitución de un venero de materiales poéticos, Neruda utiliza los mismos elementos para simbolizar la superación de las antinomias básicas, en una amplia representación dialéctica de la realidad.

La alteridad de la piedra se ha convertido en su contrario desde el momento en que el hombre ha logrado "humanizarla" en Macchu Picchu: la acumulación de términos como "muralla", "techumbre", "torre", "ventanas", "techo", "cúpula", indica que hemos pasado del orden natural al cultural, que todo lleva ahora la impronta de su constructor. Nada impide entonces que el vegetal, homólogo del devenir humano, pueda a su vez "mineralizarse" conjugando los elementos positivos de ambos reinos. "Rosa de piedra", "polen de piedra", son imágenes en que la ternura y fecundidad del vegetal participan de la perdurabilidad y consistencia minerales. "Pan de piedra" y "árbol de catedrales" corroboran la anhelada fusión, al mismo tiempo que subraya como ésta sólo podía realizarse en el espacio cultural creado por el trabajo (el pan es grano trabajado; la catedral, piedra labrada).

La energía, por su parte, aparece claramente detenida en Macchu Picchu ("vendaval sostenido en la vertiente", "inmóvil catarata de turquesa"), no sólo para señalar la paralización del tiempo y a través de ello la interrupción del desarrollo de la civilización precolombina, sino también para significar la aprehensión final de la energía. Imágenes como "estatua de los truenos", "lámpara de granito", "vapor de piedra" o "manantial de piedra", todas semánticamente reversibles, representan tanto la apropiación por el hombre de esas fuerzas fugitivas, como la animación del mineral inerte gracias a la actividad humana.

Receptáculo de la cultura aborigen, Macchu Picchu aparece además como copa, vaso o vasija, evocando sin duda ese otro recep-

táculo, la tierra plena, origen y destino del hombre y sus manifestaciones:

*la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados...
El alto sitio de la aurora humana:
la más alta vasija que contuvo el silencio:
una vida de piedra después de tantas vidas.*

La imagen de “elevación” desvirtúa la posible idea de recepción pasiva y sugiere las de culminación y comunión, a la vez que la continua reversión de imágenes, procedimiento caro a Neruda, refuerza lo anterior al permitir pasar de copa, vaso o vasija a campana (“campana patriarcal de los dormidos”), “cúpula (“cúpula del silencio, patria pura”), “volcán de manos” o “noche elevada en dedos y raíces”.

— VI —

En su conocido libro *Poesía y estilo en Pablo Neruda*, Amado Alonso destaca la dificultad de interpretar los “símbolos” nerudianos, señalando, como principal razón, que Neruda pretende —al parecer— romper con la secular tradición de origen grecolatino, y por eso los símbolos que encontramos en ella (en su poesía) no son los habituales o no funcionan con su sentido tradicional; por lo menos en gran parte, el sentido de los símbolos es muy personal”³.

Sin duda Alonso intuye el problema, pero no logra formularlo de manera correcta. En *Residencia en la tierra*, obra a la que se refiere en particular el crítico español, como en *Alturas de Macchu Picchu*, los objetos poéticos no pueden ser descifrados como símbolos, puesto que no son tales. No poseen una significación determinada de una vez por todas, sea por la tradición, sea por el autor, sino que constituyen imágenes esencialmente abiertas y plurívocas, cuyo significado es igual al conjunto de relaciones de oposición, identidad, semejanza o contigüidad, que mantienen entre sí en el interior de la obra.

Neruda no descarta, desde luego, ciertas alusiones a la mitología (al mito de Orfeo, por ejemplo), o a la simbología tradicional (nupcias, copa, campana, estandarte, etc.), ni deja de remitirnos a la historia sirviéndose de tal o cual elemento evocador (recuérdese el caso de la vasija). Más aún, la historia de cada objeto o material empírico fija límites que la elaboración artística no puede —o no desea— sobrepasar. Sería impensable, por ejemplo, que el maíz apareciese significando algo específicamente español. Pero se trata entonces de una frontera, que no de un elemento constitutivo del sistema de imágenes que venimos analizando. Frontera muy flexible, por lo demás,

³ 4^a ed., Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 222.

ya que gracias a dicho sistema, un objeto y un material tan “españoles” como la campana y el hierro logran integrarse perfectamente al gran monumento indígena de Macchu Picchu:

*Campana patriarcal de los dorminos.
Argolla de las nieves dominadas.
Hierro acostado sobre sus estatuas.*

Incluso pueden descubrirse en Neruda reminiscencias literarias de Rilke, Whitman o Sabat Ercasty: obviamente, su poesía participa de toda una tradición. Sin embargo, ninguno de estos niveles constituyen el eje fundamental de su producción. Más que a una subjetividad nutrida de una larga herencia cultural, su arte remite insistente a la realidad concreta, que los cinco sentidos desplegados (con predominio del tacto seguramente) se esfuerzan por aprehender.

Tomando en cuenta esta característica, el crítico chileno Jaime Giordano llega a formular lo siguiente:

“El punto clave de esta poesía podemos ubicarlo (con fines únicamente expositivos) en la anulación de la metáfora como mera relación entre dos planos. Ya ha señalado Jaime Concha la imposibilidad de ir descubriendo metáforas, símiles, con su exacta connotación real en la poesía de Pablo Neruda. En la poesía nerudiana, no hay una visión indirecta, representativa, del contenido (sea real o imaginario) a través del tropo; no podríamos hablar de traslaciones de sentido a la manera tradicional. El plano evocado de Neruda *es* el plano real, y ambos se confunden en una identidad que elude el mecanismo asociativo de la imagen tradicional. El poeta va describiendo directamente lo que él *ve* como la realidad. El desfile de imágenes que cruza su obra poética de extremo a extremo, es realmente el desfile al cual él asiste; sus imágenes son principalmente visuales y responden a lo que efectivamente *ve* y luego nos *cuenta*”⁴.

No se trata, por cierto, de una identificación o confusión del “plano real” con el “plano evocado”, ya que ello implicaría no sólo la supresión de todo nexo metafórico (obviamente lo hay), sino aun de la significación poética en cuanto tal. Pero sí es verdad que, mientras en la poesía tradicional se da una relación más o menos “evidente” entre los dos niveles, gracias a la rigorosa codificación retórica de “licencias” y “figuras”, en la obra de Neruda no disponemos de este marco de referencia. Además, en su poesía no se establece la relación entre los dos planos de término a término, sino entre una estructura “evocada” (significante) y una estructura “real” (significada).

Como es obvio, cada imagen acústica de *Alturas de Macchu Picchu* remite, en primera insancia, a algún concepto usual y corriente. Pero, las relaciones entre éstos resultan tan insólitas, que es impo-

⁴ “Introducción al Canto General”, rev. *Mapocho*, Santiago de Chile, 3, 1964, p. 210.

sible encontrar sentido a ese nivel. Aquellos conceptos aparecen entonces cuestionados, obligando al lector a remontar hasta el referente empírico y explorar sus cualidades sensibles y sus propiedades.

Así que el mundo exterior no es para Neruda una proyección de su yo subjetivo, ni la naturaleza en particular una fuente inagotable de "correspondencias" susceptibles de dar un equivalente sensible de sus estados de ánimo. Son, al contrario, un verdadero objeto de trabajo, de exploración y apropiación. Esa insaciable sed de "materia", como el hecho de que el mundo exterior aparezca siempre como instancia objetiva, independiente del hombre y codiciada por él, hace de la poesía de Neruda algo más que una poesía sensual: le confiere un carácter eminentemente materialista.

La respuesta histórica y social al planteamiento ontológico primero de *Alturas de Macchu Picchu*, constituye por lo tanto una culminación a la vez que una ruptura. Superación dialéctica en el sentido más rigoroso del término, significa la elevación al plano consecuente del materialismo histórico, de una práctica implícitamente materialista que antes coexistía tensamente con el idealismo filosófico del autor⁶.

El valor del poema —su sitial universalmente reconocido de piedra angular de la cultura latinoamericana— no puede *reducirse*, sin embargo, a esta evolución filosófica, ni a las condiciones históricas y biográficas de producción de la obra; menos aún, al conjunto de recursos retóricos utilizados en ella. Lo primero constituye el eje que articula la visión del mundo de Neruda y determina la concepción global del poema; lo segundo explica la génesis social de esa visión y de la temática correspondiente; en tanto que lo último es el *instrumento* que facilita la plasmación de lo anterior conforme a las reglas específicas de lo poesía moderna. Mas, lo que determina en última instancia el valor de la obra es la forma en que elabora su materia prima (vivencias, temas, imágenes, etc.), hasta convertirla en una estructura poética de alta significación social. A lo largo de este trabajo hemos estudiado el desarrollo temático del poema, así como los momentos más relevantes de su elaboración; para concluir, veamos algunas de sus proyecciones en la problemática cultural de América Latina.

No hace falta recordar en detalle la evolución de la cultura del continente en este siglo, para constatar que sus más altas preocupaciones son retomadas en *Alturas de Macchu Picchu*. El gran tema

⁵ Contradicción percibida por Clarence Finlayson, en su trabajo *El problema de la muerte ontología y la poesía de Pablo Neruda*. "Esa es su tragedia: llevar una concepción materialista cuando toda su inspiración poética asume caracteres metafísicos", escribe Finlayson, invirtiendo los términos del problema en favor de su propia metafísica. (Citado por Jaime Concha en "Interpretación de Residencia en la Tierra", p. 15).

⁶ Al respecto, véase la opinión inequívoca de Neruda en el poema "A pesar de la ira", incluido en el *Canto general*.

nerudiano del "fundamento" y los "orígenes" coincide sin duda con la inquietud básica de amplios sectores sociales, empeñados en descubrir y recuperar la autenticidad latinoamericana, su legitimidad y sus raíces. Criollismo e indigenismo en literatura; muralismo y pintura social; investigaciones arqueológicas y folklóricas; ensayos sobre la "mexicanidad", la "argentinidad" o la "esencia" de lo americano; teorías del "mestizaje" y la originalidad "criolla", son fenómenos bien conocidos y que con mayor o menor fortuna responden a una necesidad histórica determinada por la emergencia socio-política de las clases populares y las capas medias.

En este sentido puede decirse que con *Alturas de Macchu Picchu* culmina un ciclo cultural definido, cuya problemática expresa Neruda en una síntesis perfectamente articulada. Mas su respuesta, como la de toda gran obra de arte, no sólo tiene el mérito de plasmar coherentemente una determinada visión del mundo, sino también el de disipar las ilusiones ideológicas que ella ha creado o mantenido.

Neruda destruye, en efecto, la concepción colonialista prolongada inconscientemente en muchas obras que —como lo demuestran los solos títulos de decenas de noveles indigenistas menores— seguían representando al aborigen como ser "natural": el pueblo constructor de Macchu Picchu aparece por fin como un ser cultural por excelencia. Impugna, asimismo, la desviación rousseauiana de algunos intelectuales, incluso de izquierda, que creían reivindicar lo americano identificando al indígena con el "bon sauvage" y a la conquista con el paso de un idílico "état de nature" a una etapa "corrompida" por la civilización⁶. En todo sentido, Neruda está lejos de ubicarse en una perspectiva romántica, que nos invite a restaurar el pasado; por el contrario, su poesía entera se vuelca hacia el porvenir ("sube a nacer conmigo, hermano"), y jamás alimenta la ilusión de que lo precolombino se ha preservado e incorporado a la cultura actual, a través de un armónico "mestizaje" ("No volverás del fondo de las rocas", etc.). Para que este espejismo se disipe totalmente, evita caer en la superficialidad del costumbrismo y el folklorismo. consciente de que no es a este nivel donde ha de encontrarse la autenticidad u originalidad de América, elabora sus objetos poéticos de manera que se vuelva imposible una lectura de este tipo. Hay elementos evocadores, como se vio, pero no una explotación sistemática de la "couleur locale".

Antípodo y fundamento de la grandiosa gesta del *Canto general*, *Alturas de Macchu Picchu* devuelve a América Latina sus raíces y su legalidad. Pero no una legalidad ficticia, sino la de la fuerza creadora de su pueblo, una de cuyas expresiones más vigorosas es la poesía de Pablo Neruda.

