

## *Alturas de Macchu Picchu:* la torre y el abismo

Entre las quince partes de *Canto General* de Pablo Neruda, tal vez ninguna tiene un carácter tan definido y construido como la segunda de ellas, *Alturas de Macchu Picchu*<sup>1</sup>. Su función en el ciclo del enorme poema es bien determinada y se articula en él por dos aspectos diferentes aunque esencial y radicalmente vinculados en el proceso épico. Por un lado, la presencia ordenadora y extremadamente significativa del narrador épico que es además una figura, un momento representativo del poema, un personaje cuyo relieve es considerable por la extensión que ocupa en el *Canto* su actuación particular. La resonancia virgiliana, dantesca, erciana, autoriza con la tradición literaria más prestigiosa esta notable modalidad de configurar el espacio y de articular la disposición narrativa en un poema épico de esta especie. El poeta que convierte su propia realidad personal en objeto de su poesía y que alcanza una medida importante y ostensible de la obra encuentra desde ya un modelo sugestivo en el poema de Ercilla<sup>2</sup>. Como en el poema imperial se trata de la representación de la lucha entre el poeta y el mundo que aspira a conocer y dominar. La conciencia del hablante épico nerudiano tiene algo del énfasis fundacional y creador de mundo que tiene el narrador en el poema de Ercilla. La ambición nerudiana se cumple en

<sup>1</sup> *Alturas de Macchu Picchu* se publicó por primera vez en 1947, antes de integrar la primera edición de *Canto General*, de 1950; después de esa fecha, ha seguido teniendo una existencia separada de la obra total en ediciones de lengua española, en ediciones bilingües o en traducciones. En lo que sigue, citamos por *Canto General*. México, Ediciones Océano, 1950. La numeración de los versos es nuestra así como también el ocasional subrayado.

<sup>2</sup> Hablamos, indiferentemente, del poeta, del hablante épico o lírico para referirnos siempre a la figura imaginaria que tiene entre sus rasgos el ser personaje y poeta como acontece en los poemas de Dante y Ercilla.

la tentativa de proveer de un rostro y de un nombre a la realidad americana. Se trata, ciertamente, de una invención, de una perspectiva que interpretativa y selectivamente, situacional y temporalmente, estilísticamente, configura una visión particular de América y de la historia americana<sup>3</sup>. Esa perspectiva ordena un materialismo definido de la visión del mundo, un ideologismo sectario que despliega ternura fraternal y solidaria o llena el texto de iracundia y de vehemencia sangrienta. En el paradójico y ambiguo mundo del *Canto General* la figura del narrador se erige y construye con el juego mismo de sus contradicciones, de sus alabanzas y sus sarcasmos, de su énfasis partidario y de su renuncia a toda imposición o lección edificante<sup>4</sup>.

Por otro lado, la vinculación se establece mediante la afirmación del indigenismo del narrador:

*Yo, incásico del légano,  
toqué la piedra y dije:  
Quién  
me espera? Y apreté la mano  
sobre un puñado de cristal vacío.*

[1, *Amor América*]

Esta trae consigo la natural continuidad temática después de pintar el mundo originario y precolombino y antes de presentar en *Los Conquistadores* el choque cultural que contrapone la cristalina dignidad de lo natu-

<sup>3</sup> Por cierto, la figura del hablante está sujeta en *Canto General* a los aspectos propios de la estructura del narrador; entre los cuales la perspectiva es uno de los rasgos principales.

<sup>4</sup> Su intención edificante y su negación, p. e., en los versos que siguen:

*Soy nada más que un poeta: os amo a todos  
Yo no vengo a resolver nada  
Yo vine aquí para cantar  
Y para que cantéis conmigo.*

(IX, *Que despierte el leñador*, v1, in finis)

ral y originario a la presencia invasora del europeo y del mundo moderno en América.

Pero lo esencial reside en la constatación de la pérdida del sentido de lo originario, el extravío de la propia identidad cultural. Este motivo desplegará en el segundo momento la aspiración a reencender la lámpara de tierra apagada que queda formulada en *Alturas de Macchu Picchu*. Esta fórmula define el indigenismo del poema. En su carácter más específico el motivo fue presentado por primera vez en nuestra poesía en los *Himnos* americanos de Gabriela Mistral que confiesan en cada caso el extravío de la comunidad o del individuo:

*Pisé los cuarzos extranjeros,*  
90 *comí sus frutos mercenarios;*  
*en mesa dura y vaso sordo*  
*bebí hidromieles que eran lánguidos;*  
*recé oraciones mortecinas*  
*y me canté los himnos bárbaros,*  
95 *y dormí donde son dragones*  
*rotos y muertos los Zodíacos.*  
[Gabriela Mistral, *Sol del Trópico*]

*¡Anduvimos como los hijos*  
100 *que perdieron signo y palabra,*  
*como beduino o ismaelita,*  
*como las peñas hondeadas,*  
*vagabundos envilecidos,*  
*gajos pisados de vid santa,*  
105 *hasta el día de recobrarlos*  
*como amantes que se encontraran!*  
[Gabriela Mistral, *Cordillera*]

Hablando del primitivo habitante de América el poeta dice:

*Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura*  
*de su arma de cristal humedecido,*  
*las iniciales de la tierra estaban*  
*escritas.*  
15 *Nadie pudo*  
*recordarlas después: el viento*  
*las olvidó, el idioma del agua*  
*fue enterrado, las claves se perdieron*  
*o se inundaron de silencio o sangre.*  
[I, *Amor América*]

La intención declarada del narrador borra todo equívoco:

24 *Yo estoy aquí para contar la historia*

Más allá de los elementos especulativos y doctrinarios con que esta intención se lleva a cabo en diversas partes del *Canto*, nos interesa en esta ocasión describir la forma parti-

<sup>5</sup>Vid. Gabriela Mistral, *Poesías Completas*. Madrid, Aguilar, 1962. Mediando importantes diferencias estos poemas son los antecedentes más directos del poema de Neruda.

cular que la superación del extravío adquiere en ese excepcional momento que constituye *Alturas de Macchu Picchu*. Descifrar el silencio de la naturaleza y del mundo primitivo de América, silencioso y sin nombres en la visión imaginaria del poeta, es el apetito fundamental que lo domina. Un nuevo paso viene a poner al poeta frente al silencio de las ruinas de Macchu Picchu y ante ellos la disposición del ánimo se altera y la actividad del espíritu abandona el gesto alabancioso y admirativo para dar lugar a un confuso movimiento en que la admiración se mezcla con los limbos de la muerte y de la visión regeneradora, de la revelación y de la asunción de lo originario.

En esta parte la muerte pone, temáticamente, el signo elegíaco. El variado pero conexo contenido que la acompaña y la concurrencia en la enunciación de la muerte de diversos fenómenos líricos, nos ponen en el camino de una especie poética menor: la elegía heroica, la elegía política. Como especie poética la elegía se define por la lamentación, forma específica que adopta la actividad del espíritu dominante. Desde un punto de vista retórico se distinguen tradicionalmente en la elegía tres partes bien definidas: consideraciones sobre la muerte, lamentación y consolución<sup>6</sup>.

## I

*Alturas de Macchu Picchu*, poema elegíaco, cuenta con las partes distinguidas tradicionalmente en la elegía. Pero su disposición no es la ordenación lineal corriente en el género, sino otra disposición a modo de secuencia<sup>7</sup>. Los motivos que definen cada parte de la elegía se repiten, siendo retomados en aparente desorden o libre disposición, con distaxia muy característica, que en el caso favorece la expresión del temple confundido del hablante. Así, no es legítimo consignar,

<sup>6</sup>Vid. Eduardo Camacho Guizado, *La Elegía Funeral en la Poesía Española*. Madrid, Gredos, 1969, Vid. "Introducción".

<sup>7</sup>Vid. E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, FCE, 1955, Tomo 1, 219 s. Lo que Curtius llama 'secuencia' es tratado desde un punto de vista lingüístico por Bally como 'distaxia' (*dystaxie*) y en ella como el fenómeno particular de la 'distorsión' (*disjonction*). En este sentido la toma Barthes en su ensayo de *Análisis Estructural del Relato*. B. Aires, 1970, p. 38. Cfr. Charles Bally, *Linguistique Générale et Linguistique Française*. Berna, 1944, p. 146 *et sqq.* y especialmente p. 168-170.

como se hace regularmente, que los cantos I a V constituyen una serie de consideraciones sobre la muerte, pues éstas se prolongan más allá hasta el canto VIII, por lo menos. Lo mismo puede decirse de la lamentación del hablante, que centrada en el canto VI prolonga sus motivos hasta el canto XII y final. Otro tanto acontece con el panegírico que se desarrolla especialmente en el canto IX, pero que es patente en los cantos VI o X. La consolación, por su parte, se anticipa en el canto VII y en el VIII y se desarrolla finalmente en los cantos XI y XII con que termina el poema. Este entrelazamiento de los motivos que son retomados una y otra vez es un rasgo fuertemente caracterizador de esta elegía. Teniendo presente esta disposición secuencial, cada una de las series pueden ser contempladas en su coherencia interior y en los efectos de su trenzado disponerse<sup>8</sup>.

### *El extravío inicial*

El hablante se nos aparece desde los cantos iniciales como un viandante o peregrino que se refiere a un pasado de ceguera e inconsciente existir. Confiesa el carácter natural de su existencia desprovista de reflexión, ciega en la marcha de sus impulsos y dilapidadora inconsciente de sus dones más preciados. Esa existencia se representa aérea y vacua, sin arraigo terrestre ni contenido de conciencia. En la temporalidad sin fin de esa existencia ciega, amor es pura disolución, desgaste y daño. La enunciación sentenciosa se refiere al pasado con el saber seguro de una perspectiva que ha superado la limitación de antaño:

*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.*

### *La torre y el abismo*

Una primera superación del extravío se presenta en la forma de una revelación que abre la

<sup>8</sup>Esta distorsión de la linealidad en la disposición de los motivos del poema contradice el esquema simétrico construido ordinariamente en la interpretación del poema. Cp. Gastón Carrillo, «La lengua poética de Pablo Neruda», *BIFUCH* 21 (1970), 297.

conciencia del hablante hacia una nueva experiencia y conocimiento del ser, de la naturaleza y del hombre. Este primer despertar de la conciencia adopta la forma de una revelación poética y queda emblemática en la imagen doble de 'la torre y el abismo':

- 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,  
como una espada envuelta en meteoros,  
hundí la mano turbulenta y dulce  
en lo más genital de lo terrestre.*
- 15
- Puse la frente entre las olas profundas,  
descendí como gota entre la paz sulfúrica,  
y, como un ciego, regresé al jazmín  
de la gastada primavera humana.*
- 20

En esta imagen<sup>9</sup> están ya prefiguradas otras dos experiencias reveladoras que se concretan en diversos planos que, en definitiva, conducirán a la significativa ascensión a las alturas de Macchu Picchu. El momento señalado ha sido descuidado por la crítica precedente lo mismo que la conexión con los otros dos momentos y su significado fijo y la conclusiva relación con el ascenso a la ciudad andina.

Estos momentos tienen en común el configurarse como formas de iniciación, como experiencias transformadoras del ser. En el caso concreto que examinamos, se trata de una revelación hallada en el reino de la poesía o en la experiencia poética. Es el conocimiento poético, esta vía de acceso al ser, el que ha revelado al hablante un mundo como una construcción elevada que se funda en

<sup>9</sup>La imagen de 'la torre y el abismo' es reconocible en el poema *Visión* de Rubén Darío, *Canto Errante* (1907) que, nos parece, encuentra resonancias en el poema de Neruda:

*Tras de la misteriosa selva extraña  
vi que se levantaba al firmamento  
horadada y labrada una montaña  
que tenía en la sombra su cimientio.  
Y en aquella montaña estaba el nido  
del trueno, del relámpago y del viento.*

En el poema de Darío la referencia es el Dante. Como imagen de dos dimensiones contradictorias puede remontarse a Quevedo difusamente, pero de un modo muy definido a Pascal: «Rien ne s'arrête pour nous. C'est l'état qui nous est naturel, et toute-fois le plus contraire a notre inclination; nous brûlons de désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s'élève a l'infini mais tout notre fondement craque, et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes», *Pensées*, xv, p. 147 de la edición de Jean Steinmann, Monaco Editions du Rocher, 1961.

las profundidades de la tierra. La visión poética de la torre y el abismo mueven al hablante a descender en afán de conocimiento de las profundidades. La acción de la mano representa en la visión el acto de conocimiento mismo del fundamento profundo<sup>10</sup>. El regreso engeguizado por la luz deslumbradora del conocimiento alcanzado le devuelve al mundo externo que aparece inmediatamente con signos de degradación en su manifestación más perfecta. A partir de este instante revelador y de esta iniciación visionaria, en que el poeta experimenta las pruebas del descenso y del ascenso renovado en un nuevo ser sapiente con lucidez sobrenatural, la experiencia del mundo dará lugar a una representación dominada por el deterioro y la temporalidad desintegradora y condicionará las ulteriores meditaciones sobre la muerte:

La ambigüedad del mundo revelado, hecho de profundidad y altura encuentra su primer eco en el canto VI, desplegadas ya las meditaciones sobre la muerte:

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

*Yo al férreo filo vine, a la angostura  
del aire, a la mortaja de agricultura y piedra,  
al estelar vacío de los pasos finales*  
95 *y a la vertiginosa carretera espiral:  
pero, ancho mar, oh muerte!, de ola en ola  
no vienes,  
sino como un galope de claridad nocturna  
o como los totales números de la noche.*

*Nunca llegaste a hurgar en el bolsillo, no era*  
100 *posible tu visita sin vestimenta roja:  
sin auroral alfombra de cercado silencio:  
sin altos enterrados patrimonios de lágrimas.*

La visión poética adquiere aquí una precisión particular en la experiencia metafísica del poeta. Se recurre a la misma imagen para representar en la ocasión una experiencia límite que revela al hablante la ambigua condición de la existencia. Su contemplación revela otra cualidad que la de la ordinaria temporalidad o fugacidad de las cosas. Se trata de la visión metafísica que ofrece a la contemplación la total ambigüedad de vida y muerte,

<sup>10</sup> Vid. Saúl Yurkiévich, *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*. Barcelona, Barral Editores, 1971. p. 196-7 n 33. Sobre el sentido de 'la mano' en la poesía de Neruda.

que encuentra su representación adecuada en la 'coincidentia oppositorum' que designa su extrañeza a la vez que su verdadera entidad. La visión metafísica como la anterior visión poética se representan como experiencias visionarias de muerte iniciática, de agónicas ordalías, que devuelven al poeta renovado en sus aptitudes de conocimiento<sup>11</sup>.

El tercer paso lo constituye una experiencia existencial del poeta. No son ya las visiones, sino la personal experiencia de la muerte que devuelve al hablante renovado en su ser para el verdadero nacimiento a una nueva vida. Este momento, como los anteriores, acrecienta y depura el conocimiento del poeta revelándole el carácter aparente e inessential de la muerte individual:

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

Los versos iniciales del canto V revelan el desengaño y la esencia vacua de esa muerte:

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

Es de esta muerte personal, que desengaña al hablante, que se descubre la verdadera muerte en la contemplación de Macchu Picchu, en el hallazgo real de una torre erigida sobre un fundamento, un abismo de muerte colectiva, que revela al ser renacido el nuevo sentido de lo originario. Por una serie de iniciaciones que van ganando en profundidad, descubriendo velos de ilusión o engaño por virtud de la visión poética, primero, de la metafísica, después, de la experiencia existencial y de la contemplación de Macchu Picchu, de la caída y del ascenso reales y vividos se conquista el sentido revelador de la existencia, finalmente.

<sup>11</sup> Compárese con la comprensión de la muerte como experiencia iniciática que Neruda formula en «Viaje al Corazón de Quevedo»: *Viajes*. Santiago, 1947, p. 18: «Si ya hemos muerto, si venimos de la profunda crisis, perderemos el terror de la muerte. Si el paso más grande de la muerte es el nacer, el paso menor de la vida es el morir».

## Meditaciones sobre la muerte

Apoyada en las tres iniciaciones apuntadas y en la imagen de la muerte —y de la vida— que se afianza en la ambigüedad de 'la torre y el abismo' se desarrolla a partir del canto III y hasta el canto V, en una primera parte, prolongándose, en una segunda etapa decisiva hacia el canto VIII, una variada meditación sobre la muerte. En verdad, son varias meditaciones condicionadas por estadios diversos de ahondamiento en la esencia de la muerte. Entre confesiones y alternadas formulaciones y proclamaciones de esencias luctuosas se desarrolla esta etapa del poema<sup>12</sup>.

La muerte es concebida desde un punto de vista social, primero, como la *pequeña muerte*. Esta concepción aparece fundada en la nueva aptitud cognoscitiva adquirida por el poeta en la primera iniciación que le permite percibir la erosión constante, la desintegración de las cosas y también la muerte cotidiana que padecen los hombres esa temporalidad de su existencia que los desgasta y secretamente los aniquila. Es una muerte concebida a la medida de la sociedad en cuya esencia domina el hambre y el abuso y en la que el hombre alienado está sueto a la angustia y al terror miedoso:

*una pequeña muerte*

*de alas gruesas*

*entraba en cada hombre como una corta lanza  
y era el hombre asediado del pan o del cuchillo,  
80 el ganadero: el hijo de los puertos, o el capitán  
oscuro del arado,  
o el roedor de las calles espesas:*

*todos desfallecieron esperando su muerte,  
su corta muerte diaria:*

*85 y su quebranto aciago de cada día era  
como una copa negra que bebían temblando.*

El rechazo de esta forma de la muerte se produce en el canto IV, siguiente, luego de penetrar en la visión metafísica la esencia real de la muerte y su ambigüedad fundamental de 'torre y abismo':

*No pude amar en cada ser un árbol  
con su pequeño otoño a cuestas (la muerte  
de mil hojas)*

<sup>12</sup>Para el sentido de la muerte en este poema véase el artículo de Jaime Concha, «El descubrimiento del pueblo en la poesía de Neruda», en *Aurora*, 3-4 (1964), p. 126-138.

Una comprensión diferente en Mario Rodríguez F. «El tema de la muerte en *Alturas de Macchu Picchu*», *Anales de la Universidad de Chile*, 131 (1964), p. 23-50.

*105 todas las falsas muertes y las resurrecciones  
sin tierra, sin abismo:*

*La poderosa muerte*, luego, levantada en oposición con la anterior trae los signos de la fecundidad, de lo total, abarcador y grande, inexistente sin su contrapartida dialécticamente ambigua de arraigo terrestre y vuelo airoso que el texto reitera con énfasis:

*era como la sal invisible en las olas,  
y lo que su invisible sabor diseminaba*

*90 era como mitades de hundimiento y  
altura*

*o vastas construcciones de viento y ventisquero.*

Y en otros significativos momentos de 'coincidentia oppositorum': *altos enterrados, claridad nocturna, agricultura y piedra*.

De esta visión, como de la anterior revelación, se desprende un nuevo movimiento que el nuevo conocimiento posibilita. Este movimiento toma la forma de una aspiración al vínculo humano más amplio en correspondencia con la visión totalizadora ya conquistada que se formula no encuentra eco entre los hombres y el yo padece un violento y radical rechazo sobre sí mismo. Esta reducción a la propia soledad es representada como caída y como privación creciente hasta descender en la experiencia personal a lo que puede considerarse para el desarrollo de esta estructura el nadir, el punto más bajo, en la experiencia de la muerte por el poeta. Se formula de esta manera la concepción de la *muerte propia*, como una imagen deteriorada de la muerte, en consonancia con la precariedad social del individuo y la alienación a que es arrojado por la colectividad.

La experiencia existencial de la caída y de la muerte personal como prueba de iniciación y como revelación del ser conduce a rechazar también la imagen de esta muerte que aparece ligada en su deformación y esterilidad a la pequeña muerte. Pero lo que en este último reducto se sorprende en la misma fórmula sistemática del rechazo que el gesto lingüístico adopta: una decepción en el último hallazgo de su oculto y vacío ser:

*No eras tú, muerte grave, ave de plumas férreas,  
la que el pobre heredero de las habitaciones*

*120 llevaba entre alimentos apresurados, bajo la piel  
vacía:*

*era algo, un pobre pétalo de cuerda exterminada:  
un átomo del pecho que no vino al combate  
o el áspero rocío que no cayó en la frente.*

*Era lo que no pudo renacer, un pedazo*

*125 de la pequeña muerte sin paz ni territorio:  
un hueso, una campana que morían en él.*

*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*

130 *que entraba por los vagos intersticios del alma.*

Ahora bien, las meditaciones sobre la muerte no concluyen aquí. Los actos iniciáticos se completan con la subida a Macchu Picchu y la nueva visión reveladora de 'la torre y el abismo'. Será necesario pasar por la contemplación de las ruinas y por el sacudimiento revelador, de dimensiones cataclísmicas, de la muerte histórica y social, para que de las modificaciones experimentadas por el hablante brote la nueva comprensión de la verdadera muerte<sup>13</sup>.

170 *Muertos de un solo abismo, sombras de una  
hondonada,*

*la profunda, es así como al tamaño  
de vuestra magnitud  
vino la verdadera, la más abrasadora  
muerte y desde las rocas taladradas*

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

En el canto VIII, todavía, el hablante aparece dominado por las meditaciones sobre la muerte. En la visión del río Wilkamayu es otra vez remecido por la presencia de la muerte como por la sensible sospecha de captar la acción destructora de una potencia aciaga en el universo. Pero en este punto, otra vez, opera el rechazo del movimiento reiniciado como modo de superación del estadio alcanzado, esta vez, en favor de las instancias de la consolación que han comenzado a desarrollarse ya a estas alturas. La nueva inquietud metafísica es entonces acallada:

250 *Amor, amor, no toques la frontera,  
ni adores la cabeza sumergida:  
deja que el tiempo cumpla su estatura*

<sup>13</sup>Se observará que hasta este punto se trazan tres oposiciones: 1, entre *pequeña muerte* y *muerte propia* que pertenecen a un mismo género caracterizado por su falta de arraigo, esterilidad, su puro miedo y angustia cobarde; la *differentia* la da la última que aparece, en su individualidad frente a lo social de la primera, como un pedazo de la *pequeña muerte*; 2, entre *poderosa muerte* y *verdadera muerte*, como dimensión metafísica, una, omniabarcante, que penetra todo lo existente, objeto de meditación finalmente rechazado; como arraigo histórico y social, otra, en la colectividad enterrada de los obreros de Macchu Picchu; el género común de ambas es la fecundidad, totalidad y grandeza; 3, por último, la oposición entre los dos grupos anteriores: como estériles, falsas, pequeñas, decepcionantes, unas, y como fecundas, verdaderas, grandes y fascinantes, las otras.

*en su salón de manantiales rotos,  
y, entre el agua veloz y las murallas,*

255 *recoge el aire del desfiladero,  
las paralelas láminas del viento,  
el canal ciego de las cordilleras,  
el áspero saludo del rocío  
y sube, flor a flor, por la espesura,  
260 pisando la serpiente despeñada.*

La meditación de la muerte, del tiempo, del río, queda allí concluida si bien las resonancias elegíacas no se perderán para nada hasta terminar el poema.

La concreta asunción de los contenidos reales de la imagen de 'la torre y el abismo' se cumple cuando a la representación del abismo de los enterrados de Macchu Picchu se une dialécticamente la imagen airosa de la ciudad andina:

*Pero una permanencia de piedra y de palabra:  
la ciudad como un vaso se levantó en las manos  
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos  
de tanta muerte, un muro, de tanta vida, un golpe*

195 *de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:  
este arrecife andino de colonias glaciales.  
Cuando la mano de color de arcilla  
se convirtió en arcilla, y cuando los pequeños  
párpados se cerraron*

200 *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:*

205 *una vida de piedra después de tantas vidas.*

## El hombre nuevo

La experiencia iniciática cumplida hasta aquí se enuncia en síntesis en el canto XI representando el doble movimiento de descenso o caída y de ascenso que devuelve al hombre iniciado en la forma de un nuevo ser provisto de un conocimiento esencial:

*Déjame hoy olvidar 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*

370 *con un ramo de agua secreta y de verdades  
sumergidas.*

Pero antes de eso diversos momentos del poema han subrayado con insistencia la nueva condición a que aparece abierta la realidad del hablante, su nueva vida, el carácter auroral del momento, el nacimiento de un nuevo ser. En los motivos anteriores puede verse la representación de la eterna nostalgia del hombre de encontrar un sentido positivo a la muerte. En el movimiento del ánimo del poeta, un juego de revelaciones y rechazos, de

descubrimientos esenciales, figura esta misma aspiración que viene a encontrar su forma en la contemplación de Macchu Picchu como fuente de lo originario y como experiencia de la ambigüedad fundamental de lo humano en que la aspiración a la eternidad o a la perduración y su concreción monumental en la obra humana se completa contradictoriamente con la inestabilidad y caducidad de lo humano<sup>14</sup>. Esta es la realidad del hombre y para el poeta carece de interés la problematización angustiosa que pueda hacerse de esta limitación. »Il faut s'abêtir« que diría Pascal.

Por otra parte, es el descubrimiento de la muerte de la colectividad la que proporciona al poeta las dimensiones 'verdaderas' de la muerte. Su renovación personal aparece ligada al origen que los hombres enterrados de Macchu Picchu le proporcionan. Es con ese origen que quiere religarse en la mesiánica aspiración a convertirse en el vehículo de un nuevo nacimiento, de un hombre nuevo en quien se libere el ser del antiguo servidor.

Una breve indicación de los movimientos significativos de este motivo nos pondrá en la pista del modo que adquiere esta renovación. El comienzo del canto VI nos pone ante el confuso desatarse de muy distintos movimientos del ánimo, pero el primero es el de reconocimiento del lugar de lo originario tras la prueba de iniciación, pasaje de la muerte que 'la atroz maraña de las selvas perdidas' representa:

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

*Alta ciudad de piedras escalares,  
130 por fin morada del que lo terrestre  
no escondió en las dormidas vestiduras.  
En ti, como dos líneas paralelas,  
la cuna del relámpago y del hombre  
se mecían en un viento de espigas.*

Los tres versos siguientes, anticipo de la letanía del canto IX, subrayan el sitio como materno, auroral, primero.

El canto VIII comienza con la invitación al ascenso:

<sup>14</sup> »Si on peut dire que l'initiation constitue une dimension spécifique de l'existence humaine, c'est surtout parce que seule l'initiation confère à la mort une fonction positive: celle de préparer la 'nouvelle naissance' purement spirituelle, l'accès à un mode d'être soustrait à l'action dévastatrice du Temps«. Mircea Eliade, *Naissances Mystiques*. Paris, Gallimard, 1959, p. 274.

*Sube conmigo, amor americano.*

Y luego con temple conmovido y expresión confusa representa la presencia del nuevo ser:

*Amor, amor, hasta la noche abrupta,  
desde el sonoro pedernal andino,  
hacia la aurora de rodillas rojas,  
220 contempla el hijo ciego de la nieve.*

El 'hijo ciego de la nieve' es el recién nacido de las alturas, ciego, como en las visiones primeras, de luz, encegucido de claridad, provisto de un conocimiento que le entrega la verdadera realidad de las cosas. La imagen de 'la aurora de rodillas rojas' une a la visión del amanecer cósmico y del nacimiento de un nuevo ser, una resonancia de la imagen quechua de la Madre de los dioses.

El sentido de la renovación es todavía más explícito en otro momento sintético que anticipa la invitación de los cantos finales:

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

Expresión finalmente redondeada en los cantos XI y XII, finales:

*Sube a nacer conmigo, hermano.*

El regeneracionismo de la imagen del hombre nuevo, de prolongada expresión en la literatura hispanoamericana, tiene su origen y su desarrollo más definido en las palabras de San Pablo. Las resonancias religiosas del texto de Neruda se sujetan, como en la tradición hispanoamericana, a una visión política y no trascendente del hombre.

## II

### *La Lamentación Elegíaca*

Como hemos señalado, *Alturas de Macchu Picchu* tiene la forma de la elegía heroica o de la elegía política, es decir, de aquella elegía que muestra al hablante enfrentado a las ruinas de una comunidad, a la comunidad muerta y sus vestigios. Esta es la situación lírica fundamental que desata triplemente las meditaciones de la muerte, la lamentación y la consolación.

En la elegía de lengua española, *A las Ruinas de Itálica* se ofrece como el ejemplo más acabado del género. La aproximación nos conducirá a contraponer dos elegías heroicas de muy diverso sentido en las cuales, sin embargo, permanece la tradición del gé-

nero en partes, gestos de lenguaje y tópicos elegíacos que se hacen fácilmente reconocibles. La contraposición servirá para hacer sensibles las diferentes visiones de las ruinas y de la muerte que caracterizan a cada poema.

La elegía de Rodrigo Caro quiere mostrar la vanidad del mundo que se manifiesta como el sentido de la destrucción de la antigua grandeza imperial, hoy convertida en cenizas. Los tópicos que preguntan por la pasada grandeza o los hombres famosos hacen sentir la débil y pasajera realidad de éstos frente al señorío de la muerte. Viandante el yo, como en el poema de Neruda, finalmente reclama a cambio de su lamentación las reliquias del santo Geroncio, mártir de Itálica, pero advirtiendo que priva de esa manera del único consuelo al pueblo destruido, cede en su deseo y deja que goce sus reliquias. Las partes del poema son netas y claras y sus tópicos inconfundibles. La simplicidad y la perfección formal, más algún afectado manierismo, son una expresión renacentista española, clásica e inconfundible<sup>15</sup>.

## Deixis

Nada semejante a lo anterior hay en la lamentación nerudiana. Esta despliega confusas tensiones de contradictorios templos de ánimo y ordena la visión de la muerte en una concepción enteramente distinta. La elegía de Caro está dominada por el motivo de *contemptu mundi*; Neruda obtiene otras consecuencias de la convicción del irreversible vuelco de la historia y de las edades de la cultura. No es en absoluto insensible frente a la contemplación de las ruinas. Pero en sus variados rechazos de la desesperación, la angustia, el abandono cobarde, el metafísico cuestionarse del origen o la existencia de los poderes hostiles o destructores del universo, concluye por aceptar la ley y convertir su inmovible y mortal eficacia en sentido positivo de la vida y de la renovación. En este sentido, la *deixis*, la desolada indicación que apunta a las ruinas contempladas, se mantiene con el patético rigor de antaño, pero articulada en una concepción de la muerte ajena a la visión cristiana<sup>16</sup>.

La lamentación comienza con la anafórica indicación de las ruinas deshabitadas,

<sup>15</sup>Vid. E. Wilson, «Sobre la Canción a las ruinas de Itálica», *Revista de Filología Española*, 23 (1936).

<sup>16</sup>Cfr. Camacho Guizado, *op. cit.*, p. 177.

apenas concluye la breve exaltación panegírica del canto VI, sin declinar el tono:

*Esta fue la morada, este es el sitio:  
aquí los anchos granos del maíz ascendieron  
145 y bajaron de nuevo como granizo rojo.*

146 *Aquí la hebra dorada salió de la vicuña. . .*

149 *Aquí los pies del hombre descansaron de noche. . .*

155 *Miro las vestiduras y las manos,  
el vestigio del agua en la oquedad sonora*

También en *A las ruinas de Itálica* encontramos, semejantemente, esta dicitiva —*estos, aquí, allí, mira*— propensión elegíaca:

*Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora  
Campos de soledad, mustio collado,  
Fueron un tiempo Itálica famosa;  
Aquí de Cipión la vencedora  
Colonia fue. . .*

*Aquí nació aquel rayo de la guerra. . .*

*Aquí de Elio Adriano,  
De Teodosio Divino,  
De Silito peregrino,  
Rodaron de marfil y oro las cunas.  
Aquí ya de laurel, ya de jazmines. . .*

*Este llano fue plaza, allí fue templo  
Este despedazado anfiteatro. . .*

*Mira mármoles y arcos destrozados,  
Mira estatuas soberbias que violenta  
Némesis derribó, yacer tendidas  
Y ya en alto silencio sepultados  
Sus dueños celebrados.*

## Némesis

En el renacentista cristiano la Némesis llama al desengaño del mundo. El sentido antiguo de la venganza divina, de la restitución del equilibrio roto por la acción o la pasión inmoderada, por el 'pecado de orgullo', la resistencia a respetar el orden existente, se convierte en la visión cristiana en evidencia de la vanidad —*vanitas vanitatum*— del mundo y de la vacuidad e inconsistencia última de la gloria terrena incapaz de prevalecer ante la aniquiladora marcha del tiempo.

En Neruda la Némesis que reduce a un orden inane la antigua vida, se representa de modo semejante. Sólo que frente a la desoladora visión y al desprecio del mundo, en el poema de Neruda la Némesis adquiere un extraño, insólito y contradictorio carácter tierno y mortalmente amoroso:

- 155 *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 desaparecidas  
maderas; porque todo, ropaje, piel, vasijas,*  
160 *palabras, vino, panes,  
se fue, cayó a la tierra.*

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

- 165 *de viento azul, de cordillera férrea,  
que fueron como suaves huracanes de pasos  
lustrando el solitario recinto de la piedra.*

Se priva de todo su carácter ominoso o terrible a esta Némesis natural, cuya acción sostenida y aniquiladora es acción acariciante, nupcialmente amorosa, de sorprendentes "suaves huracanes" que lustran y no opacan.

## Caída

Aparte de la *deixis* cuentan ciertos lugares comunes, verdaderos tópicos, gestos lingüísticos de la elegía, fórmulas de la 'caída' y el 'olvido'<sup>17</sup>. Resuenan en los versos anteriormente citados, pero encuentran su lugar en otros momentos de relieve.

La caída está representada en todo su tremendo y aniquilador precipitarse en la enumeración o acumulación emotiva de los versos 159 a 161 citados. Pero la imagen de la caída se prolonga más allá. Diversos verbos de caer lo consignan así en los versos siguientes:

- 175 *desde los capiteles escarlata,  
desde los acueductos escalares  
os desplomasteis como en un otoño  
en una sola muerte.*  
185 *El sostuvo una mano que cayó de repente  
desde la altura hasta el final del tiempo*

*Ya no sois, manos de araña, débiles  
hebras, telas enmarañadas;  
cuanto fuisteis cayó costumbres, sílabas*  
190 *raídas, máscaras de luz deslumbradora.*

## Fugacidad y Olvido

La fugacidad de las cosas se da enuncia-da en anafóricas repeticiones o en variaciones sobre esquemas que revisten un carácter tradicional. A estos rasgos se suma la enunciación del olvido que cae sobre lo contemplado:

- Hoy el aire vacío ya no llora,  
180 ya no conoce vuestros pies de arcilla,  
ya olvidó vuestros cántaros que filtraban el cielo.*

<sup>17</sup>Cfr. Camacho Guizado, *op. cit.*, p. 181-182, N° 23.

- 187 *Ya no sois, manos de araña...*

*No volverás del fondo de las rocas*

- 392 *No volverás del tiempo subterráneo  
No volverá tu voz endurecida.  
No volverán tus ojos taladrados*

## Ubi sunt

En el orden de los tópicos más sólidos de la elegía está el *ubi sunt*<sup>18</sup>. El poeta de *Las ruinas de Itálica* dominado por el espíritu arqueológico del Renacimiento, pregunta:

*Dónde, pues, fieras hay, está el desnudo  
Luchador? Dónde está el atleta fuerte?  
Todo desapareció, cambió la suerte...*

En el poema de Neruda, en cambio, con nové-dosa modificación del tiempo verbal, la pregunta por el hombre toma el primer relieve piadoso: al comenzar el canto x:

- Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?  
Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?*  
315 *Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?*

La pregunta no se dirige, sin más, a averiguar la fugacidad del tiempo o la acción del olvido, sino a inquirir por la condición del hombre, por saber si, entonces como ahora, el hombre sobrellevó una degradada existencia, si vivió sujeto a la deformación que hace hoy en día al hombre menos humano; si hambre, miseria, dolor, expolio, se hallaron unidos a la obra portentosa. Ante la extrañeza soberbia del monumento quisiera, crédulo, que esta fundación humana no llevara como toda obra de imperio el signo aciago de la explotación humana. Pero se deja dominar sin duda de su inevitabilidad o por la sospecha cervical de que su pura elevación no se funda en la altura, sino en la profundidad y lo oscuro, donde piedra, oro y carbón, se unen con harapo, lágrima y sangre.

Se trata de preguntar con materialismo indudable por la historia y la causalidad real, del acontecer, pero específicamente de saber si entonces como ahora quienes fundaban la satisfacción de las necesidades de la comunidad eran esclavos de ésta y enajenaban su condición humana en la tarea. En el horizonte de la pregunta —atendida la configuración del hablante de *Canto General*— brilla el escatológico sentido de la historia en que se redimen las contradicciones sociales en el paraíso de los trabajadores.

<sup>18</sup>Cfr. Camacho Guizado, *op. cit.*, p. 17 *et passim*. Vid. tb. Curtius, *op. cit.*, Tomo 1, y el afamado estudio de Pedro Salinas, *Jorge Manrique*, Buenos Aires, 1947.

## Catálogos

Otro de los tópicos presentes en el poema es el 'catálogo de héroes'<sup>19</sup>. En Rodrigo Caro el catálogo, obediente a las normas estilísticas y retóricas de Renacimiento, es de soberanos —emperadores— y autores romanos, como convenía además al recuerdo de la ciudad natal:

*Aquí nació aquel rayo de la guerra,  
Gran padre de la patria, honor de España,  
Pío, Jélice, triunfador Trajano;*

*Aquí de Elio Adriano,  
De Teodosio divino,  
De Silito peregrino,  
Rodaron de marfil y oro las cunas.*

En *Alturas de Macchu Picchu* no es la grandeza imperial ni política ni literaria la que mueve al catálogo de las figuras, sino con propósitos de dignificación poética, son los nombres simples de casi anónimos obreros o sus humildes oficios los enumerados en el catálogo de 'héroes'. No se atiende al hablante a Incas ni Amautas, sino al servidor; no al dominador airoso ni al arquitecto audaz del monumento, sino al obrero castigado y al artesano dolorido: una comunidad de siervos:

380 *veo al antiguo ser, servidor, el dormido  
en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un  
hombre, mil mujeres,  
bajo la racha negra, negros de lluvia y noche,  
con la piedra pesada de la estatua:*

*Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,*

385 *Juan Comefrío, hijo de estrella verde,  
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa*

Y en el canto XII, final:

395 *Mírame desde el fondo de la tierra,  
labrador, tejedor, pastor callado:  
domador de guanacos tutelares:  
albañil del andamio desafiado:  
aguador de las lágrimas andinas:  
400 joyero de los dedos machacados:  
agricultor temblando en la semilla:  
alfarero en tu greda derramado:*

El catálogo es reconocible también antes, en el canto III, cuando enumera a los obreros enajenados de la sociedad tradicional:

*y era el hombre asediado del pan o del cuchillo,  
80 el ganadero: el hijo de los puertos, o el capitán  
oscuro del arado,  
o el roedor de las calles espesas:*

<sup>19</sup>Cfr. E. R. Curtius, *op. cit.*, Tomo I, p. 761.

Hasta aquí los tópicos más conocidos de la lamentación y de la elegía. Lo más digno de destacar es la ordenación del catálogo en el poema renacentista en el tópico *de contemptu mundi* y el tradicional en la concepción cristiana de la Rueda de Fortuna. Es decir, de cómo lo más elevado es derribado a tierra y con ello las más altas dignidades humanas. En Neruda, por el contrario, el sentido del catálogo lo dicta la dignificación del humillado y ofendido, a quien se conduce desde su enterrada condición a las alturas de la piedad y el amor que salva. Por esto es que los catálogos nerudianos entroncan fundamentalmente en la consolación, parte final del poema, y no en el cuerpo de la lamentación propiamente tal.

### III

## Consolación

En la estructura secuencial que hemos intentado caracterizar, la consolación, como los otros momentos de la elegía, se desarrolla por repeticiones o recurrencias temáticas desde el canto VIII hasta el XII y último.

Por otra parte, como acontece con las meditaciones sobre la muerte, con la lamentación y la alabanza, la consolación toma su origen en el momento de la *renovatio* del viandante que se cumple junto con el ascenso a Macchu Picchu. La forma que adopta la renovación mueve al hablante a una serie de rechazos que regulan su nueva existencia y le muestran transformado en un nuevo designio salvacionista. Lo precipitado y airoso, dos momentos de una misma realidad, se constituyen en la auténtica visión reveladora del sentido de la muerte. A esta verdad nace el poeta y a ella aspira a atraer al objeto o al colectivo sujeto de su canto. La consolación se configura entonces como rescate y voluntad de preservar la memoria de los olvidados servidores que levantaron la ciudad con su voz de poeta y con su participación mística en el cuerpo térreo y enterrado de la comunidad.

En el comienzo del canto VIII, dominado por el espíritu mesiánico y regeneracionista que le domina, llama a imitar su ascenso renovador; llamado que contrapone su apelación a la representación del precipitante río Urubamba:

213 *Ven, minúscula vida*

*Amor, amor, hasta la noche abrupta  
desde el sonoro pedernal andino,  
hacia la aurora de rodillas rojas,  
220 contempla el hijo ciego de la nieve.*

En la cima, un paisaje ameno de originales rasgos acoge al peregrino de las alturas:

*En la escarpada zona, piedra y bosque  
polvo de estrellas verdes, selva clara,  
Mantur estalla como un lago vivo  
264 o como un nuevo piso del silencio.*

Es el nuevo Paraíso, un sitio para la aurora de un mundo no nacido. Desde allí se repite la conminación mesiánica:

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

El último verso cifra en su contradictorio sentido el significado propio de la consolación. Este significado no elimina la muerte, sino que la hace integrante necesaria de la vida, condición de posibilidad de la supervivencia, de la renovación perpetua que el hablante ve confirmada en su propio ser míticamente renovado. La presencia inevitable de la muerte persiste en el poema de un modo emblemático que sustituye la iconografía barroca por la salvaje iconografía americana. Allí donde el gran poeta barroco español —Quevedo— emblematiza la muerte con resonancias del *dies irae*, uniendo la imagen del reloj y la ceniza, en el americano el emblema temporal es unido a una imagen depredadora, en tremenda potencia de aniquilación para un tiempo mayor: el de edades o completos eones de la cultura. Más allá, entonces, del rechazo circunstancial del hablante persiste el sentimiento de la muerte:

*Y en el Reloj la sombra sanguinaria  
269 del cóndor cruza como una nave negra.*

La misma imagen emblemática aparece más adelante, en el canto XI, en una de las expresiones características de rechazo que se desarrollan en ese canto:

*375 Cuando, como una herradura de élitros rojos, el  
cóndor furibundo  
me golpea las sienes en el orden del vuelo  
y el huracán de plumas carniceras barre el polvo  
sombrio  
de las escalas diagonales, no veo a la bestia veloz,  
380 no veo el ciego ciclo de sus garras*

En la forma secuencial señalada —distaxia de la disposición del poema— la

lamentación se renueva en el canto final poseída de la nueva certidumbre del hablante:

*No volverás del fondo de las rocas.  
No volverás del tiempo subterráneo.  
No volverá tu voz endurecida.  
No volverán tus ojos taladrados.*

Lo significativo es que el enterrado o los enterrados permanecen en su fondo abismal inalterados e identificados con lo originario, indígena y telúrico. El enlace que el nuevo ser del hablante establece gracias a su nuevo ser sobrenatural quiere ser el vehículo de una eternización que encuentre en el ser del hablante —cuerpo y palabra poética del poeta teólogo<sup>20</sup>— su prolongación mágica.

Pero el momento principal que encuentra su motivación inmediata en las certidumbres del canto X es la exteriorización en los primeros versos del canto XI de la ambigüedad del monumento contemplado que suscita tan variados como contradictorios movimientos en el ánimo del poeta. Y el paso siguiente, que consiste en el rechazo de los aspectos que no sean la directa vinculación con los enterrados. Aquí empieza con toda su fuerza y su énfasis la 'súplica' que da forma final a la consolación: dominado por las poderosas sugerencias del monumento andino aspira a despejar su confusa realidad por la inclinación piadosa hacia el antiguo servidor:

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

Después rechaza la felicidad personal alcanzada por la propia renovación en favor de la verdad misma alcanzada en ella que sentenciosamente proclama:

*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  
370 con un ramo de agua secreta y de verdades  
sumergidas.*

<sup>20</sup>Cfr. E. R. Curtius, *op. cit.*, Tomo I, p. 305--55, en que desarrolla el concepto de poeta teólogo o intérprete de la realidad en un sentido no muy diferente del que formula el propio Neruda al final de sus memorias de *O Cruzeiro*.

Rechaza también la emoción estética ante la arquitectura prodigiosa, por la caricia compasiva:

*Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción  
poderosa,  
la trascendente medida, las piedras del panal,  
y de la escuadra déjame hoy resbalar*

374 *la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre  
y cilicio.*

Luego del rechazo de la imagen de la muerte, desemboca en la visión fundamental del enterrado de Macchu Picchu:

*Veo el antiguo ser, servidor, el dormido  
en los campos, veo un cuerpo mil cuerpos,  
un hombre, mil mujeres*

385 *bajo la racha negra, negros de lluvia y noche,  
con la piedra pesada de la estatua:*

Visión a la que sigue el primero de los 'catálogos de obreros', y la súplica final:

389 *sube a nacer conmigo, hermano.*

Podríamos decir que de esta manera, por el gesto piadoso y la conmiseración que participa en el dolor ignorado de los siervos, rescatándolos del olvido en que se hallan sepultados, y levantándolos por encima de la ruina portentosa o el sentido cataclísmico de la destrucción y del tiempo, se realiza la *restitutio ad integrum* que en la esfera de lo humano representa esencialmente la literatura contemporánea.

Tal realización tiene dos aspectos superpuestos. Por una parte, hace del antiguo servidor el sujeto principal de su canto, el sujeto específico invocado en los catálogos de obreros, y al rescatarlo del olvido el poeta lo gana para la fama, eterniza su condición o su nombre y los dignifica poéticamente. Por otra parte el poeta aspira a ser el intermediario de la voz auténtica de lo originario, el vocero vinculado a los enterrados que quiere arraigar su voz.

Lo que vemos en el primer aspecto, es el viejo sentido de la poesía como inmortalización<sup>21</sup> que los poetas del Renacimiento renovaron y que muchos de los manieristas preferidos por Neruda enunciaron clara y distintamente.

Con penetrante agudeza, Félix Schwartzmann<sup>22</sup>, señaló la relación entre Neruda y el Inca Garcilaso por la común voluntad

<sup>21</sup>Cfr. E. R. Curtius, *op. cit.*, Tomo II, pp. 669-671.

<sup>22</sup>Cfr. Félix Schwartzmann, *Del Sentimiento de lo Humano en América*. Santiago, Universidad de Chile, 1953, Tomo II, pp. 63-80.

de rescatar para la fama la grandeza del indio olvidado. El Inca operaba con clara conciencia del sentido de la historia como historia de la fama y del sentido de las letras como proveedoras de eternidad<sup>23</sup>. Lo que esa iniciativa de Garcilaso tenía, en relación a los Incas, de particular era la elección de los indios como sujetos de la fama. Si bien el Renacimiento había violentado la restricción a los soberanos y a los individuos nobles como sujetos para este tipo de historia, admitiendo crónicas que tenían por sujeto de la fama a individuos no nobles, fue necesaria la modificación que introduce el conquistador español para que esta norma fuese consolidada. Un paso más allá dio todavía Bernal Díaz del Castillo al reclamar, en su crónica popular, la fama para sí y para sus iguales los soldados, rescatándola de la exclusividad de los jefes. Garcilaso, por su parte, se ve en la ambigua situación de proponerse narrar la grandeza de los Incas, es decir, de hacerlos sujeto de la fama y de la eternización de las letras, al mismo tiempo que lo hace como español y cristiano, lo que dicta su confusa andadura a la historiografía del Inca. Epicamente, el modelo de esta dificultad del objeto doble y contradictorio de la fama lo propone *La Araucana* de Ercilla<sup>24</sup>. Podríamos afirmar que esta dificultad no está ausente del poema mismo de Neruda y que ésta es indismulable en el esfuerzo mismo de arraigo y de identificación que despliega el poeta.

El aislamiento del sujeto de la fama en el poema de Neruda está envuelto en el mismo proceso de enraizamiento y renovación que domina el poema entero y se desata en la alegría y el fervor solidario de quien ha conseguido superar el extravío de su existencia primera con el descubrimiento de una fuente genuinamente americana.

En segundo término, para hacer viable auténticamente la renovación y la mágica participación, el poeta aspira a convertirse en *dictator* de un nuevo *ars dictaminis*, en el cual es preciso contar con la doble comunicación de la sangre y de la palabra<sup>25</sup>.

<sup>23</sup>Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, Lib. VII, VIII, p. 102 de la edición de Angel Rosenblat.

<sup>24</sup>Cfr. Cedomil Goić, «Poética del exordio en *La Araucana*», *Revista Chilena de Literatura* 1 (1970).

<sup>25</sup>Cfr. E. R. Curtius, *op. cit.*, Tomo I, pp. 117 et passim, sobre el 'ars dictaminis'.

La súplica se hace en esta parte solemne y su temple alcanza una tremenda intensidad. El lenguaje mismo experimenta en este punto un salto, luego del silencio que ha de seguir naturalmente al catálogo precedente, al adoptar la desusada segunda persona del plural:

- 405 *traed a la copa de esta nueva vida  
vuestros viejos dolores enterrados.  
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco  
decidme: aquí fui castigado,  
porque la joya no brilló o la tierra*
- 410 *no entregó a tiempo la piedra o el grano:  
señaladme la piedra en que caísteis  
y la madera en que os crucificaron,  
encendedme los viejos pedernales,  
las viejas lámparas, los látigos pegados*
- 415 *a través de los siglos en las llagas  
y las hachas de brillo ensangrentado.*

El hablante proclama vehementemente su función poética, quiere escuchar las voces secretas, oír su dictado, para transmitir desde su nueva vida arraigada a los orígenes con viva voz la comunicación de aquella boca muerta. El poeta pide a los sepultados, con variados verbos de decir (*decidme, señaladme, habladme, contadme, hablad*) y con otros verbos de acción que le hagan partícipe del secreto y de lo silenciado por el tiempo: lo enterrado y oculto en el olvido y la muerte. Se trata de vencer el silencio desde el silencio mismo, de conquistar, en la contemplación confusa, la expresividad reveladora de lo callado, de lo que no ha tenido voz hasta el instante:<sup>26</sup>

<sup>26</sup>Sobre el sentido del 'silencio' en Neruda véase el espléndido capítulo que le dedica Félix Schwartzmann en su *Teoría de la Expresión*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1967, pp. 47-49.

*Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.*

El poeta funda la virtud de su canto en la comunicación de los silenciados silenciosos, en el dictado de que le hagan objeto. Remite su función al sólo acto de transcribir el conocimiento recibido de sus voces inaudibles, a la actividad de un intermediario dispuesto a prestar su voz en visionaria identificación con los enterrados. En la íntima fusión no se reduce a lo verbal, quiere renovar también su agresividad oculta, sus luchas inhibidas, su violencia sin cauce y sus llantos. El sacudimiento intenso de la conmiseración que domina su temple líricamente remata en una ardida súplica final. En ésta contra lo esperable en una fusión desbordada de intensidad los términos se organizan formalmente en paralelismo y antítesis, en quiasmo y en manifestación de síntesis e integración real.

- A través de la tierra juntad todos  
los silenciosos labios derramados*
- 420 *y desde el fondo habladme toda esta larga noche  
como si yo estuviera con vosotros anclado,  
contadme todo, cadena a cadena,  
eslabón a eslabón, y paso a paso  
afilad los cuchillos que guardasteis,*
- 425 *ponedlos en mi pecho y en mi mano,  
como un río de rayos amarillos,  
como un río de tigres enterrados  
y dejadme llorar, horas, días, años,  
edades ciegas, siglos estelares.*
- 430 *Dadme el silencio, el agua, la esperanza.*
- Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.*
- Apegadme los cuerpos como imanes.*
- Acudid a mis venas a mi boca.*
- Hablad por mis palabras y mi sangre.*