

Análisis del

Poema IX del Canto II del Canto General

Hemos elegido para nuestra explicación este poema, probablemente uno de los más importantes del *Canto General*, no solamente a causa de las dificultades que presenta sino también en cuanto permite estudiar el mecanismo de la creación metafórica. En este estudio empleamos un acercamiento crítico clásico que se apoya tanto sobre elementos exteriores al texto como sobre el texto mismo: dichos elementos exteriores son en este caso de diverso orden: conocimiento del paisaje al cual se aplica la descripción, conocimiento del universo poético de Neruda, conocimiento de las civilizaciones precolombinas, cercanía con otros poemas de Neruda... Dada la riqueza de este texto, no pretendemos otra cosa que entregar un bosquejo de explicación.

A. *El lugar que ocupa este poema en el Canto General*

El primer canto del *Canto General*, *La lámpara en la Tierra*, es un canto de génesis, un himno a la vida que celebra la belleza de la tierra americana y evoca con gran ternura las civilizaciones precolombinas. Por el contrario, el tema central del segundo canto, *Alturas de Macchu Picchu*, es el de la muerte: se trata, primero, de una larga meditación generadora de angustia que concluye en ese verso del poema IV:

rodé muriendo de mi propia muerte.

A la evocación de esta primera caída (*rodar*), se opondrá el movimiento ascensional que comienza con el principio del poema VI:

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

prosigue en el poema VIII:

Sube conmigo, amor americano

y el poema XII

Sube a nacer conmigo, hermano.

Este elemento estructurante del canto II (movimiento ascendente y descendente) es fundamental: no solamente comanda la perspectiva de los toques descriptivos (visión de lo bajo a lo alto: cf. en el poema estudiado, *inmóvil catarata de turquesa*) sino que incluso, en el plano simbólico, esta ascensión del poeta cuya progresión se confunde con la profundización de su meditación, y que es acompañada significativamente por el amor americano (cf. el poema VIII), representa un ir más allá y, en alguna medida, una resurrección (*Sube a nacer conmigo, hermano*). La angustia primera se encuentra, en efecto, conjurada por el sentimiento de comunión en el sufrimiento a través de los siglos:

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

[Canto II, poema XII]

y es esta revelación, como lo hacía observar Pablo Neruda, lo que hace del canto II la piedra angular del *Canto General*.

El magnífico poema IX, que se caracteriza por el delirio verbal y la expresión caótica, parece corresponder al instante mismo de la revelación pítica, por cuanto es este rol privilegiado el que reivindica al poeta en el umbral de la obra, al final del primer poema titulado precisamente *Amor América*

*Tierra mía sin nombre, sin América
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca*

B. Se notará primero la extrema fragmentación del poema: cada verso, cuando no cada hemistiquio, constituye una unidad semán-

tica y rítmica independiente. La ausencia de todo encadenamiento de ideas, la imprecisión en la cual permanecen los elementos en los que se sostienen esas metáforas, acentúan la impresión de caos y de confusión, que traduce, entre otras cosas, la irrupción del paisaje de Macchu Picchu.

Distinguiremos varias series de metáforas en función de los cambios de ritmo:

- 1 *Aguila sideral, viña de bruma.*
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.

Las dos primeras imágenes, por cierto muy bellas, introducen elementos indirectos del paisaje que permanecerán presentes a lo largo de todo el poema: la grandeza acompañada del poder guerrero (*águila sideral*) y la soledad que reposa, ante todo, en un alejamiento mítico (*sideral*). A estas dos notaciones se ajusta un elemento concreto, las brumas que suben de los desfiladeros del Urubamba y que se enrollan en torno al pico triangular del Huayna Picchu.

Para comprender *viña de bruma*, es preciso recordar imágenes que designan la existencia humana en el universo poético de Neruda: todas ofrecen los mismos contornos gráficos, tal como el pétalo, la llama de una vela (*pétalo de luz*), el párpado o aún la gota de agua, el grano de cereal o el grano de uva; según se ponga el acento en la fragilidad, la plenitud o el dulzor de la vida (las sugerencias de plenitud que ofrecen *uva* o *cereal* se opondrán aquí al acta de vacuidad que aparece en estos versos sacados del poema II del mismo canto:

No pude asir sino un racimo de rostros o de máscaras precipitadas como anillos de oro vacío).

Es por esto que se verá en *viña* un colectivo que, al igual que *abeja* (v. 32), proyecta sobre estas ruinas la visión de cierta densidad de población. Las imágenes de *párpado*, *rosa*, *paloma*..., reflejos del dulzor de vivir que recorren el texto, se acercarán a las dos imágenes anteriores. La violenta ruptura que nace de la yuxtaposición de las dos expresiones metafóricas (*águila sideral* - *viña de bruma*) (y en particular, la brutal antítesis *sideral bruma*, el calor y el frío, el destello y la incertidumbre) surgiere, bajo la forma de dos espacios claramente distintos, el de la divinidad (*águila sideral* = sol = divinidad) y

el de los hombres, pero igualmente en doble perspectiva, un primer plano y un horizonte, en función de las cuales se ordena la creación metafórica a lo largo de todo el poema.

En tanto que *bastión perdido* evoca en forma irrisoria una presencia hostil en un mundo desierto, *cimitarra ciega* representa una fuerza desarmada. Se reconocerá en *cimitarra* y *párpado* una misma curva; en la medida en que esas dos imágenes se cruzan; se desemboca sin lugar a duda en *cimitarra ciega* (*párpado* cerrado, también, lo mismo que *bastión* y *cimitarra*, aparentemente privado de su finalidad).

Cinturón estrellado puede aplicarse a un elemento del paisaje privilegiado por el ángulo de la perspectiva escogida (una curva destacada sobre un cielo estrellado) pero sobre todo se pensará en esta constelación de ciudadelas que, inclinadas por encima del Urubamba, protegían la ruta del Cuzco contra las tribus de la selva. Cada uno de los costados fortificados deviene entonces una estrella en la creación poética (cf. *estrella construida*, v. 33) que gravita alrededor del Inca, representante en la tierra del *Hinti*, la divinidad solar.

En *pan solemne* se verá la evocación de una hostia dirigida hacia el cielo; esta imagen transforma el primer plano en una especie de altar gigantesco en un paisaje que la primera metáfora (*águila sideral*) estira al infinito; imagen retomada y completada en los versos que siguen por *témpano*, y sobre todo, por *cúpula del silencio*, *árbol de catedrales* que hacen de la bóveda del cielo la cúpula de un santuario prodigioso. Así, la miniaturización de los principales elementos gráficos de la descripción por medio de la descripción metafórica (el conjunto de la montaña reducido a una hostia), permite reconstruir el paisaje con las dimensiones del cosmos.

En *escala torrencial* se reencuentra el escalonamiento abrupto de los diferentes niveles de Macchu Picchu. La expresión, de fácil lectura, merece detenerse en ella en cuanto representa lo que se podría llamar una *imagen-madre*, es decir, una imagen sobre la cual vendrán a deslizarse otras metáforas: este primer esquema —evocación de la inercia (sustantivo) evocación dinámica (adjetivo)— se invierte en efecto en las expresiones siguientes: —evocación dinámica (sustantivo) evocación

de la inercia (adj. o locuc. calificativa): *serpiente mineral, nave enterrada, manantial de piedra, escuadra equinoccial, vapor de piedra*. Aunque postadoras de resonancias sensiblemente diferentes, vienen a agregarse a esta serie todos los segundos hemistiquios de los versos 5 a 10.

Haremos notar que estas metáforas se

elipsis, curva o círculo	}	: <i>argolla de las nieves dominadas</i>	(v. 22)
		: <i>cuerda del cielo</i>	(v. 32)
		: <i>cúpula del silencio</i>	(v. 36)
La línea vertical	}	: <i>pan de piedra</i>	(v. 6)
		: <i>manantial de piedra</i>	(v. 8)
		: <i>inmóvil catarata de turquesa</i>	(v. 20)
		: <i>... árbol de catedrales</i> <i>ramo de sal, cerezo de alas negras</i>	(v. 37-38)

Las grandes líneas alrededor de las cuales se recompone el paisaje constantemente canalizan y vuelven a lanzar la creación metafórica; a partir de ellas estallan las imágenes que, en seguida, construyen juegos de correspondencia de modo independiente. Este paisaje está significativamente hundido en la noche (cf. más abajo: *caballo de la luna* -v. 9- *luna arañada* -v. 40-) y transido de ceguera: (*cimitarra ciega* -v. 2-; *párpado inmenso* -v. 4-)

Sin embargo, esta ceguera no estriba en una ausencia de luz: bajo este párpado cerrado (*párpado inmenso*) el poeta descubre pronto la presencia de una llama de vida (*lámpara de granito*) que le sugiere una impresión de recogimiento y de vigilia piadosa y de ahí una nueva metamorfosis lírica de la montaña, la que se muda en una especie de guardiana de una vida subterránea (*Cinturón estrellado, túnica triangular, lámpara de granito*). De este modo, la convergencia de varias metáforas reconstruye una imagen de segundo grado que reagrupa diversas sugerencias alrededor de una nueva evocación.

En esos cuatro versos se ve aparecer por vez primera la manifestación de la idea que nutre el poema todo, a saber, el descubrimiento de la permanencia: rebasamiento de la muerte y permanencia de la vida; permanencia de la luz, permanencia del dinamismo en el seno de la inmovilidad (*escala torrencial* y, más abajo, *inmóvil catarata*).

aplican en general a elementos gráficos del paisaje, los que se ordenan en dos planos: el plano horizontal (la elipsis o la curva de la *cimitarra*, del *cinturón*, está igualmente presente en *párpado*) y el plano vertical (*pan... escala*) estas dos líneas de fuerza principales se vuelven a encontrar en cierto número de transfiguraciones ulteriores:

Serpiente mineral, rosa de piedra.
Nave enterrada, manantial de piedra.
Caballo de luna, luz de piedra.
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.
Geometría final, libro de piedra.

Los versos se desarrollan en dos planos cada uno correspondiente a un hemistiquio:

a) En el primer plano hay nuevas transfiguraciones líricas de la montaña, las primeras de las cuales ya se han analizado. La yuxtaposición de *serpiente* y de *rosa*, que sugiere *una serpiente entroscada*, es decir, un reptil, evoca (lo mismo que *párpado inmenso*) el sueño, es decir, aquel estado en que la vida y la muerte cobran similar apariencia. Esta ambivalencia no está ausente en las tres imágenes que siguen: si el alejamiento de una nave o de una escuadra transforma la marcha en una inercia aparente (cf. lo mismo que «el cóndor o la nieve parecían inmóviles», Ch. I, poema 1, *Amor América*) toda inercia puede, en efecto, ser ilusoria. En esta perspectiva grandiosa, el movimiento ya no es perceptible, y por lo tanto, todo es susceptible de movimiento (cf. de igual manera la transcripción de los juegos ópticos en *caballo de la luna*).

¿Le permite al poeta su meditación superar la primera impresión de caos para re-encuentrar más allá de esta apariencia una arquitectura escondida (*geometría final*) que es preciso saber descifrar y leer (*libro de piedra*)?

Volveremos sobre «nave enterrada» y «escuadra equinoccial» para subrayar que

11 *Túnica triangular, polen de piedra.*
Lámpara de granito, pan de piedra.

aquí las asociaciones de imágenes son todavía de orden gráfico: el triángulo permanece aquí como el punto de partida (cf. *túnica triangular*), triángulo (cf. página 8) que se encuentra también en la vela latina, triangular, de la nave encallada; esta imagen se prolonga en *escuadra equinoccial*, sin duda gracias a la polisemia del término *escuadra* (triángulo y escuadra).

No obstante no debe reducirse el contenido del poema a estos asertos: en esta nueva serie de metáforas se encuentra de nuevo no sólo la comunión cósmica ya sensible en *águila sideral*, la atracción del cosmos (*caballo de la luna*), sino igualmente la tentación del movimiento y de la marcha; esta tentación (que la aproximará a *escala torrencial*) aparecerá tanto más fuerte en la medida en que se la evoque bajo la forma de una imagen del todo apta para alimentar la imaginación, la de una nave que navega bajo un cielo estrellado; con efecto similar concurre también la evocación de las cabalgatas de la luna (*caballo de la luna*).

b) El segundo hemistiquio: las imágenes empleadas traducen la vida según la simbólica tradicional (*polen, pan, rosa, manantial, luz, vapor*) y, con mayor precisión (más allá del misterio de la transformación), bajo la forma de una belleza efímera, fugitiva e impalpable; evocaciones ligeras y graciosas, la representación de su petrificación concluye en impresiones conmovedoras. Aquello que hay de más frágil en la vida parece haberse petrificado en el tiempo. Conviene recordar, en efecto, que en el universo poético de Neruda la piedra representa la acumulación del tiempo:

*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
repetiendo su número, su señal idéntica.
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,
en su fina materia hay olor a edad
y el agua que trae el mar, de sal y sueño.*

Unidad [Residencia en la tierra, 1]

Quisiera poder hablar de la permanencia del instante en la eternidad, y, pensando en este dinamismo encadenado que hemos notado en *escala torrencial*, hablar de un instante siempre presto a surgir de nuevo, puesto que esta visión feérica sugiere con evidencia la posibilidad de una resurrección.

En realidad, junto con desarrollarse de modo autónomo, estas dos series de imágenes se corresponden entre sí de un hemistiquio a otro, en cada verso (cf. triangular - polen;

serpiente - rosa; luna - luz; escuadra - vapor . . . , etc.).

- III *Témpano entre las ráfagas labrado.
Madrépura del tiempo sumergido.
Muralla por los dedos suavizada.
Techumbre por las plumas combatida.
Ramos de espejo, bases de tormenta.
Tronos volcados por la enredadera.
Régimen de la garra encarnizada.
Vendaval sostenido en la vertiente.
Inmóvil catarata de turquesa.
Campana patriarcal de los dormidos.
Argolla de las nieves dominadas.
Hierro acostado sobre sus estatuas.*

Los versos 12 al 15 están contruidos según un esquema idéntico alrededor de metáforas que se estiran en un ritmo más amplio para expresar de modo explícito, aunque bajo formas diferentes, la acción a la vez corrosiva y creadora del tiempo. Es concebible volver a encontrar en el inicio de esta nueva serie uno de los tres elementos de base de la descripción, el triángulo (*témpano* o *tímpano* = *espacio triangular que queda entre las cornisas de un frontón*). Pero es la polisemia de *témpano* lo que parece re-alimentar la creación metafórica (*piel extendida del pandero, tambor, etc. . . . - Pedazo de cualquier cosa dura*) y esto explica que este triángulo pueda metamorfosearse en círculo (*madrépura, muralla*); en el verso 13 aparece una nueva figuración del tiempo, lo que aproximará *madrépura del tiempo sumergido* con estos versos extraídos de *El reloj caído en el mar* (Residencia. . .)

*hay la nupcial edad de los días disueltos
en una triste tumba que los peces recorren.*

El abismo del tiempo se confunde con el del océano, donde todo termina para converger y disolverse,

*porque todas las aguas van a los ojos fríos
del tiempo que debajo del océano mira
[El sur del océano, Residencia. . .]*

Pensemos todavía en estos pétalos del tiempo que lentamente, parecidos a hollejos desprendidos del cielo, descienden y parecen volver a formar en la superficie de las aguas una rosa que, progresivamente, se hunde a su vez y se abisma en el océano:

*Los pétalos del tiempo caen inmensamente
como vagos paraguas parecidos al cielo,
creciendo en torno, en apenas
una campana nunca vista,
una rosa inundada, una medusa, un largo
latido quebrantado*

[El reloj caído en el mar]

Esta figuración del tiempo entraña una nueva proyección de imágenes marinas sobre este paisaje de montaña (comunidad cósmica que permanece presente, hasta en el último verso: *cordillera esencial, techo marino*, v. 30; ... *novia del mar* ... v. 37; *ola de plata* ... v. 43).

Estas metáforas diferentes, que retoman la imagen del *bastión*, definen un espacio cerrado, un universo aislado e inaccesible. En los dos últimos versos, se notará la ligereza y el dulzor de las caricias de la vida (el roce amoroso de los dedos, el vuelo de los pájaros), oponiéndose a las ráfagas de viento.

Los cinco versos que siguen (v. 16-20) forman una nueva unidad, a despecho de la variación rítmica del verso 16, y agregan nuevas notas descriptivas: se esfuma el volumen y se revela la superficie: mezclados a los bloques de piedra aparecen las zarzas y los arbustos, las lianas y las raíces. El paisaje se anima de reflejos que metamorfosean los rasgos abruptos del dibujo precedente (*escala torrencial*) en *catarata de turquesa*, donde el verde de la vegetación se transfigura por asociación con la petrificación del agua. A la lenta acumulación de los efectos del tiempo que expresan los versos precedentes (*madrépora*), sucede una impresión de brutalidad (*tormenta, vendaval, troncos volcados*), y se opondrá a la creación de las formas que sugieren las metáforas anteriores (*témpano entre las ráfagas labrado, madrepora*) la acción esencialmente destructora de la vegetación y las tormentas (antítesis en que se expresa la ambivalencia de la creación: la vida procede de la destrucción). Del mismo modo se opondrá al dulzor de la presencia humana (*por los dedos suavizada*) este desencadenamiento de los elementos que nos recuerda que Macchu Picchu es la puerta del cielo y avcina el espacio de la divinidad:

*Las altas soledades
de Macchu Picchu en la puerta del cielo
estaban llenas de aceites y cantos,
el hombre había roto las moradas
de grandes aves en la altura.*

[Canto General, c. I, poema VI]

Los versos del 20 al 23 incluso, llaman nuestra atención sobre los volúmenes y se vuelven a encontrar allí los tres elementos de base del dibujo, la línea vertical (*catarata*), el triángulo o el cono (*campana*), la curva o el círculo (*argolla*) que hacen de esta descripción una verdadera descripción cubista.

Inmóvil catarata, que sobre el plano formal es el negativo de *escala torrencial*, parece poner fin, lo mismo que el verso 4, a un encadenamiento, al darnos una visión sintética que permanece como una de las líneas de fuerza de la evocación. Después, la mirada de nuevo se eleva, primero hacia el plano posterior (la cordillera nevada), en seguida hacia el cielo, donde se acumulan lejanas —*inaccesible*— nubes sombrías precursoras de la tormenta (*cerrado*: se dice del cielo o de la atmósfera cuando se presentan muy cargados de nubes); de este modo se precisa una amenaza ya anunciada por *tormenta* y *vendaval*, y que a su vez prepara las imágenes de los versos que siguen (versos 25-27).

La ambivalencia que permite a la vez relacionar *estatuas* con *dormidos* y con *dominadas*, sugiriendo así la equivalencia de *estatuas de los dormidos* y *estatuas de las nieves*, transforma este paisaje atormentado y enfieltrado de nieve en vastos campos elíseos adormecidos. Sin embargo, es preciso detenerse todavía en el verso 21 y recordar aquí que la *campana* generalmente es en Neruda un símbolo de vida:

*He oído relinchar su rojo caballo
desnudo, sin herraduras, y radiante.*

*Sus ojos de eucaliptus roban sombra,
su cuerpo de campana galopa y golpea*

[Caballo de los sueños]

En esta yuxtaposición de imágenes se reconocerá la visión que hemos puesto ya muchas veces de relieve y que implica, en el seno de una misma metáfora, la coexistencia de dos fuerzas que momentáneamente parecen neutralizarse (la luz en el seno de la ceguera, la vida en la muerte, el dinamismo en la petrificación).

IV *Manos de puma, roca sanguinaria
Torre sombrera, discusión de nieve
Noche elevada en dedos y raíces*

En nuestra opinión, estos tres versos constituyen el pasaje de más difícil interpretación y para tratar de aclararlos nos es preciso recurrir a otros poemas: se notará en particular que Neruda evoca siempre la destrucción de Macchu Picchu como un fin fulgurante:

*... porque todo, ropaje, piel, vasijas,
palabras, vino, panes,
se fue, cayó a la tierra.*

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

[Canto General, canto II, poema VI]

Muertos de un solo abismo, sombras de una hondonada

vino la verdadera, la más abrasadora
muerte y desde las rocas taladradas

os desplomásteis como en un otoño
en una sola muerte,

[*Ibid.*, poema VII]

Este fin fulgurante es evocado aquí por la vía del puma (*manos de puma*) que parece personificar las fuerzas maléficas de la selva y de la naturaleza:

el puma corre en el ramaje
como el fuego devorador
mientras arden en él los ojos
alcohólicos de la selva

[*Canto General*, canto I, poema II]

Se observará, del mismo modo, que en los versos que siguen se encuentra el adjetivo *sanguinaria* (v. 25) relacionado con *roca*, y *sangriento* relacionado con *nivel* que determina un cierto plano, una cierta altura. Se ven aparecer, por otro lado, en la última parte del poema, metáforas que aunque aplicadas a otros objetos parecen estar sometidas al dinamismo de la misma imagen genética: se trata de *estatua de los truenos* (v. 29), *trueno frío* (v. 39), y *Volcán de manos* (v. 42); breves consideraciones éstas que pueden estar relacionadas con versos siguientes, en los que de igual manera se encuentra evocada la destrucción trágica de Macchu Picchu:

y el árbol poderoso fue comido
por la niebla, y cortado por la racha.
El sostuvo una mano que cayó de repente
desde la altura hasta el final del tiempo.
Ya no sós, manos de araña, débiles
hebras, tela enmarañada

[*Canto General*, canto II, poema VII]

Se trata, pues, de un azote que se abate desde lo alto de manera fulgurante y que parece provenir de una roca (*roca sanguinaria*, retomado por *torre sombrera* en el verso 26 y por *piedra amenazante* en el verso 40). De este modo, el origen del azote se confunde con sus efectos supuestos (lluvia de piedras). Las ruinas de Macchu Picchu se presentan como las de Pompeya o de Herculano: son ciudades que han sido literalmente congeladas por la muerte. ¿Fue destruida Macchu Picchu por un cataclismo de origen volcánico? Todos los elementos que hemos puesto de relieve dan que pensar en que Neruda evoca esta posibilidad en la visión que él nos propone.

La metáfora que sigue, *discusión de nieve*, resulta bastante confusa: ¿nos introduce

en un mundo mitológico? ¿Fue engendrado el cataclismo por una disputa entre los dioses ocultos que dominan las alturas de la cordillera? Los orígenes de este azote son evocados como misteriosos y sagrados a la vez (cf. «El sostuvo una mano que cayó de repente»); la consecuencia de ello es esta *Noche elevada en dedos y raíces* en donde se pone de relieve la metonimia de *dedos* (por hombres).

V *Ventana de las nieblas, paloma endurecida.*
Planta nocturna, estatua de los truenos.
Cordillera esencial, techo marino.
Arquitectura de águilas perdidas.
Cuerda del cielo, abeja de la altura.
Nivel sangriento, estrella construida.
Burbuja mineral, luna de cuarzo.
Serpiente andina, frente de amaranto.
Cúpula del silencio, patria pura.
Novia del mar, árbol de catedrales.
Ramo de sal, cerezo de alas negras.
Dentadura nevada, trueno frío.
Luna arañada, piedra amenazante.
Cabellera del frío, acción del aire.
Volcán de manos, catarata oscura.
Ola de plata, dirección del tiempo.

Los versos 25 al 27, que vienen después de varios movimientos descriptivos, corresponden a la representación transfigurada de la destrucción de la ciudad. La última serie de metáforas retoma el ritmo binario de los primeros versos, ritmo que se mantendrá hasta el final, excepción hecha del verso 31, en donde la variación rítmica pone perfectamente de relieve la impresión de vastedad majestuosa que se desprende de la imagen evocada (*arquitectura de águilas perdidas*). Se observará la construcción cruzada de los versos 28 y 29 *nieblas-truenos // paloma-planta*, que nos remite a la doble perspectiva abierta por el primer verso (espacio de la divinidad - espacio de los hombres). *Planta*, que representa el empuje de la vida en medio de este paisaje de piedra, pero un empuje vital subterráneo (*nocturna*), testimonia iguales promesas de resurgencia que los principales jalones que ya hemos anotado; así, la resurrección de este paisaje está ligada a la espera del sol. *Paloma* nos remite a este mismo simbolismo («La paloma me parece la expresión más acabada de la vida por su perfección formal». P. Neruda); es necesario todavía agregar que *endurecida* matiza esta evocación de modo interesante: pensemos aquí en esa explicación que daba Neruda (a propósito de los siguientes versos: «No son recuerdos los que se han cruzado // es la paloma amarilla que duerme en el olvido»): «La paloma ama-

rilla que duerme en el olvido es la concreción de la vida pasada⁶. No nos sorprenderemos de ver cómo se transcribe la acumulación de los días pasados por la imagen de la paloma que poco a poco se transforma en piedra —*paloma endurecida* (cf. lo que ya hemos dicho más arriba acerca de las figuraciones del tiempo en el universo poético de Neruda). Esta visión del pasado (*paloma endurecida*) desemboca de este modo en una perspectiva futura (*planta nocturna*).

En la medida en que *paloma endurecida* puede igualmente evocar la alfarería indígena, se aproximará a cierta cantidad de imágenes (*estatua, arquitectura, estrella construida, cúpula, catedrales, ...*). En efecto, estas últimas imágenes hacen surgir de esta impresión de caos, como un eco de *geometría final, libro de piedra*, la visión de una voluntad de creación que actúa sobre la materia, la modela y la ordena a su gusto. De este modo, la meditación del poeta constantemente concluye por desprender de las apariencias una realidad que las contradice.

En este mismo juego de correspondencias antitéticas, subrayamos las parejas *abeja* (miel = dulzor + ardor de vida de la colmena) ↔ *sal* (que simboliza a su vez la corrosión al mismo tiempo que un principio de vida, en la medida en que la sal está ligada a la imagen del mar); *cerezo* (que evoca los placeres de la boca; la plenitud pulposa así como su forma la acercan a las características de la *uva* y al simbolismo que aquí ella representa) ↔ *alas negras* (la amenaza que permanece presente desde las imágenes de borrasca y de tempestad de los versos 16 al 24, a través de *estatua de los truenos -v. 29-*, *nivel sangriento -v. 33-* y, más abajo: *trueno frío -v. 39-*, *pedra amenazante -v. 40-*).

En torno a un juego complejo de similitudes y oposiciones, se van creando otras asociaciones: es así como resulta concebible acercar la emergencia temblorosa y frágil de la vida, subentendida en *burbuja* (cf. «El hombre tierra fue, vasija, párpado // del barro trémulo...», Canto I, *Amor América*) a su brutal cristalización (*mineral*); pero a su vez esta imagen es introducida por la visión del fuego genético que aporta *estrella*, visión que indirectamente permanece presente en los versos 36 y 37, y, de modo mucho más evidente, con esas corrientes de manos enlazadas que traducen la súbita emergencia de la vida en la fraternidad. Es, asimismo, la combina-

ción del agua y el fuego lo que nos hace pasar de *volcán de manos, catarata oscura a ola de plata, dirección del tiempo*, invitación a una partida hacia promesas radiantes que la victoria sobre la muerte por fin hará posibles.

Se percibe así que esta resurrección es obra de las bodas simbólicas del agua y el fuego, es decir, al fin de cuentas, del cielo y el mar, en el universo de Neruda («Cúpula del silencio, patria pura // Novia del mar⁶). Aquí se pensará, en efecto, en el origen estelar del océano:

*Quando se trasmularon las estrellas
en tierra y en metal, cuando apagaron
la energía y volcada fue la copa
de auroras y carbones, sumergida
la hoguera en sus moradas,
el mar cayó como una gota ardiendo
de distancia en distancia, de hora en hora*

[Canto General, c. xv, poema II]

En el corazón del océano se amontona la materia cósmica que corresponde a la sustancia inmersa de los cielos:

*La ola viene del fondo con raíces
hijas del firmamento sumergido*

[Ibid., poema XII]

En Neruda, de esta suerte, el firmamento toma el doble rostro de la genetriz y la novia del mar.

Este tema (comuni6n cósmica que termina en imágenes de resurrección) aparece y desaparece en el estallido de nuevas metáforas reexpedidas por la contemplaci6n del paisaje. En el primer plano, las líneas del dibujo permanecen idénticas tras nuevas figuraciones:

a) La verticalidad: *árbol de catedrales, cerezo de alas negras, volcán de manos, catarata oscura*.

b) El cono: *Búrbuja mineral* (cf. la imagen de *campana*).

c) El círculo o la curva: *cuerda del cielo, luna de cuarzo, cúpula del silencio, luna arañada*.

El segundo plano en que se proyecta la cordillera adquiere una importancia mayor (*cordillera esencial, techo marino, dentadura nevada*).

La superposici6n de estos dos planos explica los juegos ópticos que traduce *luna arañada* (los dientes de la cordillera —*dentadura nevada*— sobre la porci6n de cielo comprendida entre los dos planos, porci6n que puede figurar un creciente de luna). Sin embargo, estos dos planos parecen destacarse

gracias a iluminaciones diferentes: se observará, en efecto, que la *catarata de turquesa* (v. 20) se ha transformado en *catarata oscura* (v. 42). Por el contrario, el segundo plano aparece bañado por una luz roja (*nivel sangriento* -v. 33-; *serpiente andina, frente de amaranto* -v. 35-). Aparentemente, estos juegos de luz y sombra corresponden a una puesta de sol, lo que confiere a la evocación una cierta grandeza que no deja de tener múltiples resonancias. A este propósito, resultará impresionante el efecto producido por lo que, de buena gana, yo llamaría una metáfora ausente, alrededor de la cual, sin embargo, parecen gravitar algunas imágenes, tal es la metáfora del sol. A propósito de las imágenes sugeridas por los primeros versos, ya hemos hablado de ceguera y de noche. La luz que baña este paisaje esencialmente es una luz indirecta (*luz de piedra, catarata de turquesa, caballo de la luna, luna de cuarzo, ola de plata*), una luz cuyo foco escapa a nuestra visión en el momento mismo de sustentar y dominar la descripción. Es este foco el que, al estar escondido detrás del horizonte de las montañas, crea los juegos de luz y sombra que acabamos de poner de manifiesto. Esta presencia en la ausencia se expresa de igual modo en la creación metafórica mediante la presencia obsesiva de la luna y de las estrellas (*cinturón estrellado, estrella construida*) que evoca un universo no carente de su centro de gravitación, sino privado por el contrario de la figuración de ese centro. Tomada en este contexto, la metáfora inicial de *águila sideral* cobra pleno relieve: en la representación mítica de la divinidad solar se podrá reconocer entonces la usencia de su figuración concreta.

Estas primeras consideraciones que nos han introducido en un universo mítico, nos permiten abordar el verso 35: se evocará aquí la *maskapaicha*, franja de lana roja que ceñía la frente del Emperador (*frente de amaranto*), notación que confiere a la metáfora precedente una significación nueva: ésta aparece entonces, en efecto, como la descripción mítica del Inca (*serpiente andina*).

Estas representaciones míticas (*águila sideral, serpiente andina*) traducen también una cierta forma de ausencia: expresan el derrumbamiento de un mundo que se construye en el nivel de los mitos, visión retomada por la estructura misma de la descripción, puesto que esta última se ordena esencial-

mente alrededor de un centro de gravitación cuya figuración concreta no llega a percibirse.

La divinización del Inca aparentemente pone en juego elementos relativamente complejos, en la medida en que su figuración surge de la mitología azteca. No debe sorprender esta superposición de universos míticos si se piensa en la concepción que uniforma el *Canto General*: »Muy pronto me sentí complicado, porque las raíces de todos los chilenos se extendían debajo de la tierra y salían en otros territorios. O'Higgins tenía raíces en Miranda. Lautaro se emparentaba con Cuauhtemoc. La alfarería de Oaxaca tenía el mismo fulgor negro de las gredas de Chillán«. (*Algo sobre mi poesía y mi vida*). En esta interpretación, *andina* es un adjetivo discriminatorio que crea una ruptura entre la imagen y su contexto original (*serpiente azteca*).

Es interesante comprobar, además, que al verso 35 precede una serie corta de metáforas que suponen un nuevo alejamiento de la visión y un destacarse del cielo (hasta aquí éste no se percibía sino como una franja del paisaje terrestre —cf. *Cuerda del cielo*). Este nuevo movimiento se construye alrededor de la imagen genética de la bóveda (*cúpula ... catedrales* y la imagen invertida del lecho del mar), contexto en el que se abre de nuevo, como lo hemos visto, el tema de la comunicación cósmica. Es posible ver un encadenamiento armonioso entre este tema y, precisamente, la evocación de Quetzacoatl (la serpiente emplumada azteca), dios que representa la unión del día y de la noche, dios del amor entre los hombres, el más adecuado símbolo para transcribir la verdad revelada al poeta frente a las ruinas de Macchu Picchu.

Sucedrán a esta visión impresa de serenidad, imágenes que evocan el duelo, la desolación, la amenaza (*ramo de sal, cerezo de alas negras, ... trueno frío ... , ... piedra amenazante...*), en el origen de las cuales pareciera encontrarse una nueva metamorfosis lírica de uno de los picachos que franquean la ciudad (*árbol de catedrales* —el pilar que hace de sustento— se transforma en *cerezo de alas negras*, evocador de la catástrofe —cf. más arriba—).

Esta última serie de metáforas sin lugar a dudas retoma la mayor parte de los temas y de las imágenes puestas en juego en los primeros versos (*viña de bruma - ventana de*

las nieblas; serpiente mineral - serpiente andina... luz de piedra - luna de cuarzo).

Sin embargo, cobrará realce un significativo cambio de luz y, sobre todo, un ensanchamiento notable de las perspectivas. Lo que se hará más sensible en el progresivo alejamiento del paisaje que nos prepara para la belleza plástica de la última imagen, donde es posible ver a la *nave enterrada* librarse de sus sortilegios (*ola de plata, dirección del tiempo*).

Hemos visto desprenderse del estudio precedente dos temas mayores estrechamente ligados uno a otro:

- a) La afirmación de la permanencia de la vida bajo las apariencias de la muerte.
- b) La construcción progresiva de una visión profética de resurrección.

Estos temas no constituyen sino una de las figuraciones de la ley interna que organiza el texto y que comanda finalmente la creación metafórica y la re-creación del paisaje contemplado.

Hay una cierta cantidad de imágenes que parecen en efecto construirse según este esquema, es decir, en torno a dos polos contrarios. Estos son: la fuerza guerrera *bastión... cimitarra* privada de su objeto (*perdida*) o de su poder (*ciega*), la vida cogida en la trampa de la muerte (*polen de piedra, pan de piedra*), la fragilidad y el dulzor prisioneros de la piedra (*polen, rosa, vapor, luz de piedra, paloma endurecida*), el movimiento privado de su dinamismo (*serpiente mineral, nave enterrada, manantial de piedra, catarata inmóvil y escala torrencial*). En todos estos casos la fuerza, la vida, la fragilidad y el dinamismo, son a la vez posibles e imposibles, pero del mismo modo lo son también la impotencia, la muerte, la dureza y la inercia. Todo es a la vez posible e imposible, presente y ausente. Ya se trate de las sobrevivencias de la vida en un paisaje petrificado, de las imágenes de la comunión en un cosmos desierto, de las caricias de la vida en un mundo de piedra o, incluso, del descubrimiento de una arquitectura organizada bajo las apariencias del caos, todas las evocaciones contienen en sí los gérmenes de su contrario. Y estos contrarios son precisamente aquello que sugiere el

revertimiento de este universo de la muerte, es decir, su reconstrucción en la vida, la fraternidad, la alegría y la luz. Es por esto que, por otra parte, las imágenes que traducen el movimiento en esta evocación de una ciudad muerta son también paradójicamente numerosas.

Dentro de esta misma aproximación crítica, permanecerá como característico el modo por el cual son evocados el agua y el fuego, raramente (si no lo es en particular en los dos últimos versos*) de modo directo y casi siempre a través de una imagen que los subentiende. Para el agua, al lado de *catarata* y de *ola: nave, escuadra equinoccial, madrepora, techo marino, novia del mar...*; para el fuego y la luz, al lado de *volcán, estrella, lámpara: sideral, ciega, párpado, caballo de la luna, vapor, espejo, turquesa, noche, oscura...* Semejante resulta para el sol (*luna, estrella; en águila sideral*, no es el astro lo que se designa sino la divinidad). Hay que recordar, asimismo, que en este paisaje la luz siempre está reflejada (cf. más arriba), lo que significa que todos los signos son signos de ausencia; pensemos todavía en esta catedral sin fieles, en estas divinidades sin grey, las que en el juego de las apariencias testimonian dramáticamente la ausencia del hombre. El más claro ejemplo está representando, como lo hemos visto, en el modo como se evoca el sol, siempre ausente aunque constituye el eje del paisaje.

Así, pues, la creación metafórica en el desarrollo de la descripción, lo mismo que las resonancias simbólicas que ésta nos sugiere (supervivencia de una civilización más allá de las apariencias de la destrucción), todo nos remite a una sola estructura genética que es la ley interna del poema, la presencia en la ausencia. Ahora bien, está claro que la visión profética de la resurrección nace del descubrimiento de la presencia subterránea de la vida, a pesar de su aparente ausencia. De todas las conclusiones que del análisis precedente pudieran extraerse, es justamente ésta la desearíamos poner en evidencia en la medida en que ella permite desprender la unidad orgánica de la creación a despecho de apariencias de abultamiento y caos.

*En los últimos versos se observará la fluidez recobrada del agua (*catarata oscura, ola de plata*).