

Cumbre del *Canto*: la poeticidad lírica en "Alturas de Macchu Picchu"

ELIANA RIVERO*

Resumen:

Este artículo aspira a matizar la considerada naturaleza épica mayor del *Canto general* de Pablo Neruda por medio de un análisis poético del lirismo de una de sus partes raigales, "Alturas de Macchu Picchu". A través de una lectura consciente de la subjetividad del hablante poético en "Alturas", y de sus conexiones con otras secciones significativas del largo texto, se pretende iluminar de manera un tanto más teórica su constitución poética, en cuanto a la construcción subjetiva de los discursos de diferentes hablantes personales que enuncian ciertos subtextos del *Canto* y que integran, desde luego, su mundo de voces.

Palabras clave:

Pablo Neruda, poesía hispanoamericana del siglo XX, estudios de teoría poética, Alturas de Macchu Picchu, *Canto general*.

En el tejido estructural de esa épica americana titulada *Canto general*, descuella con luz propia la segunda parte –"Alturas de Macchu Picchu"– como un momento culminante de lirismo dentro del texto en su totalidad. Algún crítico inclusive la ha denominado "piedra angular del *Canto general*" (Cross 167), en su

* Profesora-investigadora. Departamento de Español y Portugués, Universidad de Arizona.

carácter de largo poema revelatorio de un sentimiento fundamental de comunión humana, no sólo política sino también espiritual, con los habitantes de América, mitificados aquí en su simbólica representación del origen continental.

Es la intención de estas páginas esbozar cómo se articula ese lirismo con relación a la visión nerudiana del libro en su totalidad, singularmente en conexión con otras secciones —que se nos antojan significativas— del largo texto: “La lámpara en la tierra” y “El gran océano”. Dichas secciones pueden, a la par de “Alturas”, ser ilustrativas de la intrínseca poeticidad subjetiva del *Canto general* en su contexto propio, así como de la poética nerudiana en su proyección mayor. Todo ello, desde luego, aceptando tácitamente el aliento y diseño épicos de la obra que tan frecuentemente han sido tan notados por la crítica a través de los años.¹ En otras palabras, se matiza aquí el carácter épico generalizado que se atribuye a *Canto*, y se insertan en la lectura diversas consideraciones sobre el lirismo que aflora en no pocos momentos de la obra.

De entre la miríada de estudios relativos a “Alturas”, muy pocos contemplan de cerca cuáles son los rasgos conferidores de ese lirismo poético que tan acendrado se da en sus secciones, poemas, o cantos en sí. Lirismo que es manifestado parcialmente de acuerdo a cierta postura solidaria con el indigenismo, pero que por sobre todo —a nuestro parecer— se otorga prístino en lo que proyecta de sentir estético interiorizado, y se plasma en versos de impronta subjetiva que revelan un sentir eminentemente personal ante las ruinas. Vale decir, que la naturaleza del “yo” enunciante en “Alturas” y su perspectiva ante lo cantado se matizan con rasgos decididamente líricos, plasmados sobre todo en un desfile de imágenes visionarias que se superimponen a la intención épica y que se entretajan con las temáticas y motivos bien señalados por los estudiosos: contemplación de la muerte dentro de un marco elegíaco clásico, precedida dicha contempla-

¹ En lo que constituye quizás el más específico estudio de la naturaleza del carácter épico del *Canto*, con vistas a confirmar la unidad del texto general, Nelson Osorio concede el lirismo inherente a algunas partes o poemas si se “tiende a absolutizar el carácter lírico de muchos de ellos” al privilegiar su originalidad y omitir su contextualización en el conjunto (173).

ción por la descripción de una soledad enajenada que antecede al descubrimiento de las ruinas; revelación de un pasado a la vez heroico y vergonzoso; rescate del origen americano e identificación personal y colectiva con los silenciados.² Hay una situación lírica fundamental de lamentación y de exaltación, a la vez que de consolación filosófica, introducida en tres versos ya famosos del poema o canto VI de "Alturas",

Madre de piedra, espuma de los cóndores.
Alto arrecife de la aurora humana.
Pala perdida en la primera arena. (335)

y desarrollada en el reconocido panegírico en forma de letanía que compone todo el canto o poema IX, como ilustran algunos de sus versos:

Águila sideral, viña de bruma
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra. (339)

En la constelación de imágenes fundacionales con que se perfila a Macchu Picchu en estos versos, resaltan nociones primarias a la visión nerudiana: la permanencia, el transcurso del tiempo y la génesis telúrica, así como también la configuración estructural y esencial de objetos materiales. Nótese las alusiones metafóricas a la forma de las cumbres, su altura, su riqueza esplendente, su cualidad cuasi alimenticia, se pudiera decir, para el espíritu que siente hambre de claridad histórica —así leemos "túnica triangular", "pan (y polen) de piedra"—. La madre y la espuma generatrices se alinean con la pala y el arrecife, instrumento arqueológico y constructor a la vez, y roca basal de los orígenes. El "águila sideral", el "bastión perdido" y la "viña de bruma" apuntan hacia una interpretación de Macchu Picchu como una altura guarnecida de vidas, que fueron defensoras de la ciudad

² Véase, por ejemplo, el estudio de Cedomil Goic.

incásica, y esfumadas tanto ellas como el baluarte en la niebla de un pasado desconocido y un presente indiferente (al menos en los años en que Neruda creó su poema). "Cimitarra" y "cinturón" denotan ciertas formaciones circulares en el diseño de la ciudadela, así como también aluden a específicas peculiaridades del vestuario bélico; "párpado" y "lámpara" connotan las funciones visual e iluminadora que las ruinas cumplen, tanto en el panorama real que despliegan ante el espectador como en la aclaración histórica que ofrecen al interesado en el pasado de América.

Todo ello no es demasiado difícil de interpretar y de aceptar; el reto que este texto nos ofrece, sin embargo, radica en cómo identificar los elementos significativos al lirismo de "Alturas de Macchu Picchu" y aun al de *Canto general*. O sea, que la pregunta a hacerse sería: ¿cuáles son los rasgos conferidores de cualidades líricas que han sido utilizados por el poeta en "Alturas", texto que cuenta una historia, pero que mejor aún, la canta con exaltada y sentida voz? O más ampliamente, ¿de qué manera se conjugan y a la vez integran los rasgos líricos de "Alturas" en el diseño general del *Canto*, texto que ha sido caracterizado como épico pero que en momentos determinados se deja leer como expresión íntima del sentir de su hablante, quien interioriza lo observado y lo devuelve como poético al nivel de un discurso que deviene personal?

Consideremos algunos pasajes de otras porciones del *Canto general*, específicamente uno de "La lámpara en la tierra". En él leemos:

Las altas soledades

de Macchu Picchu en la puerta del cielo
estaban llenas de *aceites* y de *cantos*,
el hombre había roto las *moradas*
de *grandes* aves en la *altura*,
y en el nuevo dominio entre las *cumbres*
el labrador tocaba la *semilla*
con sus *dedos* heridos por la nieve.

(328, los resaltados son nuestros)

Aquí es relativamente fácil observar la prefiguración de ciertas imágenes fundamentales en "Alturas de Macchu Picchu". Por ejemplo, son en extremo significativas las frases "altas soledades", "llenas de aceites y de cantos" y "grandes aves en la altura", que resultan antecesoras de las poderosas concretizaciones poéticas de los cantos VI y IX ya citadas: águila, cóndores, alto arrecife. En la oración final, "entre las cumbres el labrador tocaba la semilla/ con sus dedos heridos...", se anticipa la respuesta central a las preguntas de "Alturas", donde se concluye que sobre los cuerpos y el hambre de los servidores se fundó el imperio incásico. No sólo se empieza así a configurar en la primera sección de *Canto general* la visión del trabajador humano que en la geografía de la cordillera y en la historia de la civilización indígena imperial será después central a Macchu Picchu, sino que también se plantea en un lenguaje poético más sencillo. Ello permite al lector del *Canto* una mirada de conjunto y un entendimiento más claro de la perspectiva poética, que luego se encauzará en torrentes de imaginación y de metáforas en los doce poemas o cantos dedicados a las ruinas incas.

Pero lo más intrigante resulta el dilucidar de qué modo se constituye el lirismo de "Alturas" y cómo se conjuga dentro del plan entero de *Canto general*. O sea, qué es lo que hace que este determinado discurso sea no sólo poético sino que además lírico, pese a la decidida filiación épica del *Canto*; en específico, la función de su hablante como cantor de su pueblo, y como figura que asume en sí la colectividad de lo mitificado y lo recordado para darle voz propia a través de su inspiración, su conciencia histórico-política y su voluntad de rescate. He ahí lo que generalmente se señala como épico (cfr. Osorio 183).

Pero no cabe duda de que este hablante poético se revela a sí mismo, y comunica su sentir, mediante unas estructuras de lenguaje que definen no sólo su naturaleza de cantor sino también su muy individual apreciación del objeto cantado. En mucha de su expresión, se trasluce una subjetividad que nos descubre una íntima veta de lo anímico en relación directa con la figura del poeta y con su posición histórico-ideológica. Y ello, aun en los momentos más heroicos del largo texto; por ejemplo, al tratarse de la llegada de los europeos y su toma de posesión del conti-

nente. Leemos así en el poema "Homenaje a Balboa", del canto III -"Los conquistadores"- en el *Canto general*:

novio de la oceánica dulzura,
hijo del nuevo útero del mundo.
Por tus ojos entró como un galope
de azahares el olor oscuro
de la robada majestad marina. (353)

Aquí se hace patente la admiración nerudiana hacia aquel descubridor de mares nuevos por medio de una plasmación marcadamente lírica de la figura del conquistador español.³ Las marcas textuales de esta cualidad de lo poético se dan en las imágenes inusitadas pero no sólo se contienen en ellas; el uso de un lenguaje exquisitamente sutil en lo descriptivo para caracterizar el estado del soldado en el momento histórico apunta hacia una perspectiva diferente que la de una crónica del descubrimiento del Pacífico, y aun la de un cantor admirado de la hazaña. Si bien el discurso heroico tradicional no se caracteriza precisamente por la falta de epítetos admirativos con respecto al héroe, hay algo más en estos versos. Nos parece oportuno notar la delicada calidad de las imágenes con que se denota a Balboa ("novio de la oceánica dulzura") y sus acciones al arribar a las costas occidentales del istmo centroamericano: "por tus ojos entró como un galope/ de azahares el olor oscuro/ de la robada majestad marina...". Hay en estos versos la revelación de un estado anímico singular, que observa al español no solamente cual conquistador, sino asimismo como espectador pasivo de un fenómeno sensorial, haciendo gala de una sinestesia poética que funde y confunde los sentidos en uno ("por tus ojos.... entró el olor"). Pese a que en el mismo poema se alude a la traición y las serpientes, o sea, a la rapiña de los conquistadores, y se habla del crimen que "por la historia entraba", el lenguaje denotativo en los versos pertinentes a la primera visión del Pacífico se perfila con matices que connotan ternura de parte del hablante, quien

³ Hay que decir que, desde luego, éste es el mismo conquistador a quien el hablante del *Canto general* desnuda páginas antes en el poema "La cabeza en el palo": "Balboa, muerte y garra/ llevaste a los rincones de la dulce/ tierra central, y entre los perros/ cazadores, el tuyo era tu alma" (351).

atribuye delicada belleza y fuerza masiva a la vez al oleaje oceánico contemplado por los ojos del español. Para el hablante, ese momento ha sido interiorizado como sublime, y como tal lo capta en una expresión subjetiva que le habla al lector de su emoción por medio de tropos poéticos tradicionalmente utilizados en la poesía lírica: "como un galope de azahares el olor oscuro".

Pero retomemos el discurso individual de "Alturas", y en particular, usemos como punto de referencia el poema o canto VI. Es éste quizá pivote central del texto sobre Macchu Picchu, al narrar y cantar al unísono el arribo de la figura del poeta a las cumbres andinas. Aquí la búsqueda cesa y la emoción del asombro se formula en versos conocidísimos por los lectores de poesía latinoamericana:

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

Alta ciudad de *pedras escalares*,
por fin *morada* del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.

[...]

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

[...]

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

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

*mil años de aire, meses, semanas de aire,
de viento azul, de cordillera férrea,
que fueron como suaves huracanes de pasos
lustrando el solitario recinto de la piedra.*

(336, lo resaltado es nuestro)

Aquí se repiten y anticipan elementos significativos que se encuentran a lo largo del *Canto general*, como los vistos en "La lámpara en la tierra" y en "Los conquistadores": el aceite y la morada, la semilla o grano de maíz, los dedos y las manos. Asimismo, se conjugan técnicas tropológicas para expresar acciones visionarias: "el tacto de un rostro", cuya cualidad sinestésica se equipara a la ya observada en "por tus ojos entró... el olor oscuro". De la misma forma, ese rostro del desaparecido habitante de Macchu Picchu se fusiona con el rostro del hablante en una insólita captación del tiempo perdido y en un situar la figura del poeta retroactivamente en la historia: "miró con mis ojos", "aceitó con mis manos". Pero más importantemente aún, se conjugan cualidades antitéticas en los "suaves huracanes de pasos", que dentro de la humanización del viento resulta así imagen paradójica, subjetiva, interiorizadora del transcurso del tiempo = aire. Éste entra "con dedos de azahar" en el recinto de los muertos, delicada metáfora del transcurrir temporal que contrasta semánticamente con el "galope de azahares" atribuido al olor de las aguas marinas en "Los conquistadores", pero que también revela una exquisita subjetivación de la realidad para convertirla en materia del cantar lírico.

En numerosos momentos de "El gran océano", sección penúltima del *Canto general*, se distinguen también rasgos del lirismo que asoma con frecuencia por el largo texto. Ecos hay en esas páginas de poemas de la primera sección, "La lámpara en la tierra", y su caracterización de ríos continentales: en apóstrofe exaltado, a la manera heroica, se describían allí cualidades de algunas de las voluminosas corrientes acuáticas que cruzan y fertilizan el continente -Orinoco, Amazonas, Tequendama-: "capital de las sílabas del agua", "cargado con esperma verde como un árbol nupcial", "línea celeste, flecha de platino" (322-23). No obstante ser ésa una estrategia épica como la proliferación de

epítetos, aquí se personalizan las aguas oceánicas en sucesión de imágenes subjetivas que connotan la perspectiva apasionada del hablante ante el objeto cantado: "tus pétalos palpitan contra el mundo,/ tiemblan tus cereales submarinos..."; "Estrella de oleajes, agua madre,/ madre materia, médula invencible" (655-56). En el poema "Antártica", se repite la técnica panegírica del canto o poema IX de "Alturas" con su enumeración abigarrada de imágenes concretizadoras y a la vez visionarias:

corona austral, racimo
de lámparas heladas, cineraria
de hielo desprendida
de la piel terrenal, iglesia rota
por la pureza, nave desbocada
sobre la catedral de la blancura. (666)

El lirismo de dichos pasajes está dado en función de la actitud y perspectiva del hablante que enuncia; si bien su naturaleza resulta predominantemente épica en otros pasajes numerosos del *Canto general*, en estos textos citados se patentizan una interiorización del mundo objetivo y una apreciación subjetiva del mismo, los que —a la vez— se conjugan con una construcción de lenguaje que llama singularmente la atención sobre sí mismo. De ahí la cualidad lírica y personalizada de estos versos. El estado anímico del hablante en relación con el objeto cantado se revela en ellos como uno de exaltada admiración y amor ferviente. El intimismo de tal relación permite proyectar la visión de un mundo agredido en su historia, pero a la vez espléndido y amado para el cantor; y dicha relación se plasma en un lenguaje figurado que realza su propia emocionada respuesta ante lo contemplado.

Dicho en otras palabras, "Alturas de Macchu Picchu" contiene una revelación del ser de su hablante poético que en incontables momentos lo señala con las marcas de lo lírico. Y en ello, esta cumbre o altura del *Canto* (con mayúsculas) sólo acendra e intensifica lo que se perfila en otros momentos del texto total. Dichas marcas de lirismo están sobre todo constituidas por una expresión eminentemente subjetiva, reveladora de un estado anímico y una actitud ante lo cantado que son esencialmente

interioristas e interiorizadores del mundo objetivo. Y todo ello, configurado en un discurso que atrae la atención sobre sí mismo por sus cualidades no sólo estéticas sino también tropológicas. Si bien diferentes hablantes poéticos a lo largo del *Canto general* cantan una geografía y una historia con voces proféticas y políticas, al nivel de clara denuncia o con sentido laudatorio, es asimismo innegable que dichas voces y dichos hablantes enuncian frecuentemente desde perspectivas reveladoras de un temple de ánimo que no se puede calificar sino de interiorizante, de introspectivo, de líricamente subjetivo.

Para resumir: en estas breves páginas es realmente imposible calar a fondo en lo esencial del lirismo poético que en los textos clásicos nerudianos aflora tan libremente. Baste aquí señalar los rasgos principales de ese discurso, enunciado por un hablante cuya perspectiva ante el mundo cantado revela, al menos parcialmente, un sentir diferente en su articulación e intencionalidad al plasmado en el discurso épico, y configurado todo ello en un lenguaje connotativo al que sirve de fundamento una subjetividad extrema, proveniente de la interiorización personalísima de lo observado. No obstante lo sutilmente difícil de la tarea, creemos que se logra al menos constatar que en "Alturas de Macchu Picchu", y aun en incontables momentos del *Canto general*, vive y florece aquello que Amado Alonso, al estudiar la obra joven de Neruda, definió como intuición sentimental y nombró como "un oscuro sentido del vivir y de las cosas" (Alonso 268). Si eso es cierto, y si lo aplicamos a la magia inefable de la expresión lírica, entonces no se peca de hipérbole al declarar que "Alturas" es, indiscutiblemente —aun con minúsculas—, cumbre del canto.

Bibliografía

- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. 3ª. edición. Madrid: Gredos, 1965.
- Cross, Edmond. "Análisis del Poema IX del Canto II de *Canto general*." *Anales de la Universidad de Chile*. 129.157-60 (1971): 167-75.

Goic, Cedomil. "Alturas de *Macchu Picchu*: la torre y el abismo." *Anales de la Universidad de Chile*. 129.157-60 (1971): 153-66.

Neruda, Pablo. "Alturas de *Macchu Picchu*." *Obras completas*, tomo I. 4ª. edición aumentada. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.

Osorio, Nelson. "El problema del hablante poético en *Canto general*." *Simposio Pablo Neruda: Actas*. Eds. Isaac Jack Levy y Juan Loveluck. Columbia y New York: University of South Carolina-Las Américas, 1975.