

Inflexión nerudiana en “Macchupicchu”

Noé Jitrik
CONICET - ILH

A sí como *Residencia en la tierra* marcó el comienzo de un cambio y aun de una evolución de la poesía y de la poética de Pablo Neruda -esa aproximación a nuevas formas de decir, alejadas del romanticismo inicial- *Alturas de Macchu Picchu* bien podría ser visto como una culminación de esa nueva poética: poesía de imágenes, poesía de transcurso más que de experiencias -como lo eran las *Residencias*- trae, en cambio, aunque sea una parte de un conjunto mayor, la novedad de las series articuladas, como lo es ejemplarmente el *Canto General*.

Se podría, en primer lugar, aun arriesgando una exclusión de lo que podría ser obviamente histórico o geográfico o etnológico, afirmar que *Alturas de Macchu Picchu*, pese a que está integrado por un grupo de poemas, o subpoemas de la unidad mayor, es un solo y vasto poema metafísico, en la herencia o en concomitancia con piezas tales como *Le cimetière marin*, de Paul Valéry, *The waste land*, de T.S. Eliot o *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, por dar unos pocos ejemplos de lo que pudo ser una tendencia muy fuerte de la poesía contemporánea. Si estas relaciones son válidas o

factibles, podrían formularse al menos dos preguntas: por qué esa poética de la “extensión” en esas primeras cinco décadas del Siglo XX y, luego, si se trata de poemas de intención metafísica, cuál es la desembocadura de cada uno de ellos, cuál es la diferencia. En cuanto a la primera cuestión, y sin que crea por eso responderla puesto que cada uno de esos grandes poemas surge en y de tiempos diferentes, se podría decir que si por un lado tienen algo de los grandes intentos románticos, los de Hölderlin o de Byron, por el otro implican, y es el caso de Gorostiza y Neruda, una suerte de mayoría de edad enunciativa, no subordinada a corrientes o a dictados provenientes de otras literaturas, como suele afirmarse a veces un poco mecánicamente a propósito de grandes tendencias, sea el romanticismo, sea la vanguardia y sus modos de incidencia en la literatura latinoamericana. Se puede añadir, en otra vertiente de las concomitancias que, al mismo tiempo, se trata, quizás, de un tono o de lo que otros llamarían “espíritu de época” que se manifiesta también en otros campos: en la música, la tendencia, por ejemplo, al poema sinfónico postwagneriano y del cual un solo ejemplo, pero esclarecedor en cuanto a la relación con esta serie poética, podría ser “Verklärte Nacht, de Arnold Schönberg, por no mencionar, porque es otra cuestión, otras tentativas más directas de ligar música con literatura, como es el caso de Edgar Varèse inspirándose en poemas de Huidobro y de Tablada, pero ya no a la manera del “*lied*”, como lo hicieron todavía Hugo Wolf o Maurice Ravel; no es casual, me parece, que “Noche transfigurada” se produzca, antes del atonalismo, casi contemporáneamente a los grandes poemas mencionados. ¿En un clima político y filosófico de preguntas, o de tensión, o de temor, entre las dos grandes guerras europeas, durante y después de los fascismos, durante y después de las revoluciones, mexicana y rusa, durante las dictaduras latinoamericanas, después de las crisis económicas, y luego durante la guerra fría?

De aquí, creo, se deriva el otro asunto o la segunda pregunta: ¿qué relación se podría establecer entre las preguntas que serían propias del clima de época, en lo político y filosófico, así interrogativamente descrito, y las formas de la respuesta, de orden metafísico, que se formula en cada caso y que establece las diferencias entre poema y poema?

Pero nos interesa ahora, fuera de toda intención comparatística, este poema de Neruda en particular, del cual, si pensamos en términos metafísicos, se podría decir, no sólo leyéndolo sino recordando asimismo otros de sus libros, las celebradas *Odas elementales*, y aun los primeros, *Tentativa del hombre infinito*, que la tierra, la piedra, es un núcleo central, pero no como asombro, lo que daría lugar a una poesía reverencial, con un algo de sagrado, sino como enigma, cuya significación el poema persigue como si fuera el lugar de un origen.

Supongo que este tema del origen se ha entendido, sobre todo respecto de *Alturas de Macchu Picchu*, desviada aunque justificadamente a mi juicio, como origen tal vez de la gran América o como origen de sí mismo, en tanto el “sí mismo” es la cifra de una identidad productora. Según estas lecturas -que persiguen idéntica cosa en todo poema y en todo poeta- en la figura de la piedra, pero no en su enigma, residiría una explicación, de alcance semántico, se explicaría una consistencia o una biografía lo cual no implicaría ninguna dimensión semiótica. Si predominara -y predomina- una mirada semántica como ésa, en cualquiera de sus variantes, se dejaría -o se deja- de ver, o de oír, el rumor de la insistencia, que es tan notable en el poema, sostenida por un constante binarismo, un “dos” (“Pequeños pechos preñados”), que llamo productor, como se ve con claridad en esta cita, y que se manifiesta bajo la forma de una repetición cantarina, como el vehículo de un regreso constante e insaciable a

determinadas imágenes; si eso la crítica, hermenéutica o no, no lo advierte ni lo explica, si en cambio opta por el camino semántico, el enigma habría sido revelado y ya no tendría sentido seguir haciéndose las preguntas; creo, en cambio, que el enigma permanece como tal en tanto la piedra, encerrada en su mutismo, encierra al tiempo en la imagen de las ruinas, un tiempo cuyo asedio aclara la atribución metafísica que le sería propia. Así como el agua es lo insondable en el poema de Valéry y la muerte lo es en el de Gorostiza y el espacio lo es en el de Eliot, en Neruda, y este poema lo muestra por donde se lo mire, tanto por la obsesiva repetición de imágenes, la reiteración de los signos de interrogación y aun por la estructura misma, lo que la piedra encierra en su misterio es insondable, es la pregunta misma sin otra respuesta que la eterna búsqueda de una respuesta. Como tal vez lo dijo Drummond de Andrade con menos palabras pero emparentado con esta idea: “En el camino había una piedra. Había una piedra en el camino”.

El título del poema parece bastante claro: se refiere a Macchu Picchu como lugar investido de ecos históricos por arqueológicos pero incluye la palabra “alturas” que en su apariencia de localización lo especifica como lugar, lo transforma como lugar, deja de ser un referente para ser una imagen que, como toda imagen, si entendemos por tal cosa una transformación, no una representación, metafórica o metonímica, abre a la pregunta: ¿adónde va como imagen? En otras palabras, ¿qué quiere decir con esa precisión? Podríamos pensar que el sustantivo “alturas” remite a una suerte de designio en la organización de esa piedra singular, un lugar al que se asciende y que, cuando se llega a su cúspide, algo se verá a lo lejos, sobre el pasado y el presente. Pero también se baja una vez alcanzada la cúspide de modo que entre poemas que están situados del lado del ascenso y la

misma cantidad de poemas situados del lado del descenso se constituye la imagen de una pirámide, en tanto cada poema es un peldaño que hay que remontar, cada lado forma parte de una escalera, una de subida, otra de bajada y la altura, que es adónde se llega, el punto de inflexión entre el tiempo pasado y el tiempo presente. Este tema, dicho sea de paso, es la materia de un poema de Eliot en los *Cuatro cuartetos*, (“El tiempo presente y el tiempo pasado/ Están quizás ambos presentes en el futuro/ Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado/ Si todo tiempo está eternamente presente/ Todo tiempo es irredimible”) y si lo invoco es para marcar un orden de reflexión del que Heidegger, quizás, fue un intérprete tan principal que gravitó indirectamente en una poesía de quien muy probablemente no lo conociera o lo desdenara por venir de quien venía. Los poemas del ascenso (“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/por fin morada del que lo terrestre/no escondió en las dormidas vestiduras.”) remiten a un atrás del tiempo congelado en la piedra, los del descenso (“y bajaron de nuevo como granizo rojo”) permiten llegar al punto de partida, a lo que desencadenó el poema (“Madre de piedra, espuma de los cóndores”) pero también a ese “no saber” (“Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta/A través de la tierra juntad todos/Los silenciosos labios derramados/Y desde el fondo hablarme toda esta larga noche”) sin el cual, o fuera del cual, no habría poesía y ni siquiera poema, la “larga noche” de la poesía.

La pirámide, que recubierta por acumulaciones de siglos semeja una montaña, debe ser escalada y salvada por el ritmo de subida y de bajada, metaforiza la obra entera de la que es una parte, el *Canto general*, una montaña de poesía que, a su vez, forma parte de esa enorme cordillera de poesía

que es la obra entera de Neruda y en virtud de lo cual se lo puede considerar “gran poeta”, quizás el último de una estirpe que tiene en Virgilio uno de sus puntos culminantes y otro, más cercano, en Rubén Darío. Pero, ¿qué significa esa montaña de poesía? ¿Con qué fuerzas o con qué elementos la escalamos? Si para subir a Macchu Picchu han sido necesarios seis poemas y otros tantos para descender, como quien escala, ¿qué será necesario hacer para subir a la montaña de poesía? Se abre, de este modo, el espacio de la lectura y, en su nivel superior, el de la crítica; como en el alpinismo, pues de montañas se trata, primero que hay que distinguir las fisuras en una superficie aparentemente lisa y, luego, hay que valerse de determinado instrumental para llegar arriba. Si son necesarias cuerdas y picos y zapatos claveteados en el alpinismo, ¿con qué instrumentos será necesario contar para escalar la montaña de poesía? En principio con el arma de la interpretación y, luego, con las que provee el arsenal de las teorías críticas. ¿Cuál será el almacén, la botica en la que se pueden encontrar esos instrumentos puesto que hay diversas teorías, o sea diversas boticas? La mía será una teoría que se corresponde con el giro del discurso nerudiano mismo, si recordamos la construcción de “Alturas de Macchu Picchu”; me refiero a la idea de que toda escritura se produce espacializando y que la espacialización es la condición misma de su existencia. De este modo, suponiendo que esa teoría nos ha ayudado a llegar a esa culminación, o sea al final del trabajo de escalamiento, una vez que llegamos a la cima, del mismo modo que figuradamente en el poema, ¿con qué nos encontramos, qué se ve desde lo alto, no de Macchu Picchu sino del poema que se titula “Alturas de Macchu Picchu”?

Desde la cúspide de la pirámide real, a la que se llega sin aliento, se puede mirar para todos lados, los ojos pueden encontrarse con la bruma o distinguir con claridad

las extensiones pero no tal vez los innumerables accidentes humanos; desde la del poema se ve, o se comprende, ante todo la espacialización en todos los campos que construyen la realidad que llamamos poética y que sería lo humano que no se ve desde lo alto de las ruinas; me refiero a lo fonético, a lo sintáctico y a lo semántico que en su unidad fabrica esa mirada semiótica que puede ver, como desde las “alturas”, ese más allá que llamamos “significación”. Lo fonético reside en las asociaciones sonoras, aliteraciones, grupos consonánticos, afiebrada puntuación; lo sintáctico en el tipo de frases, obstinadas, permanentes, marcadas obsesivamente por las distribuciones dualistas, las superposiciones, las acumulaciones; lo semántico por la recurrencia a las imágenes que transforman la materia referencial hasta una paroxística de significados ligados en apariencia por la arbitrariedad, pero en lo profundo de la significación como intento de inquietante e insatisfecho develamiento. Creo que en virtud de las imágenes profusas y abrumadoras, que tanta incidencia tuvieron en América Latina como paradigma de una reconciliación entre naturaleza y poesía, se puede lanzar una arriesgada hipótesis, que en nada deteriora la fuerza de su imaginación, de una relación secreta y seguramente involuntaria -no es mi intención emparentarlos a la fuerza, como si fueran dioses en el olimpo, disgustados por opciones poéticas cargadas de significados opuestos- con el creacionismo huidobriano, que no fue solamente una sarcástica inversión del tradicional mito del poeta inspirado sino una subterránea percepción de una función poética que Huidobro explicó en sus declaraciones y en sus poemas mismos, sin contar con la pirámide que está en la forma misma del poema y que recuerda esa articulación protocubista de Huidobro que es “La capilla aldeana”. Y, por otro lado, en la medida en que un elemento está oculto en toda entidad metafórica, en este caso la piedra, o sea la tierra, como proclamaba Bachelard, el poema, y gran parte

de su poesía, se reclama del linaje surrealista, que acaso más explícitamente asumieron en Chile los poetas de “La Mandrágora”, Gonzalo Rojas et. al.

Si esto es así, se explica, en parte al menos, que la fuerza y la originalidad de *Alturas de Macchu Picchu*, descansan en una fusión de entidades poéticas que parecían antagónicas: una “realidad de tierra”, anclada en la memoria, y que la lectura crítica rescata como constituyente esencial de su obra, y ciertas poéticas de las más avanzadas del siglo XX. En esta simbiosis reside la extraordinaria potencia de estos doce poemas, a cuyas “alturas”, por supuesto, no pretendemos ni remotamente haber llegado si de significación se trata. De donde, también, la enemistad de Huidobro, comentada con tanto placer por cierta crítica tiene un fundamento no poético puesto que ambos comparten tramos de una misma poética acaso sin advertirlo.