

LA LENGUA POETICA DE PABLO NERUDA: ANALISIS DE "ALTURAS DE MACCHU PICCHU"

(Dos tipos lingüísticos diversos como expresión de dos distintos tipos de ánimo del yo lírico)

- I Estructuración del período. Sintaxis .
- II La expresión nominal y la expresión verbal.
- III Las formas temporales.
- IV El deíctico *entonces* (adverbio demostrativo). Su valor estilístico como instrumento de oposición y enlace entre las dos partes del poema.

INTRODUCCION

1. Se ha dicho en reiteradas oportunidades, y a ello llega también el lector sin mayor esfuerzo, que *Alturas de Macchu Picchu* presenta dos partes nítidamente marcadas¹: En la primera, que abarca los Cantos I al V, el yo lírico expresa su desaliento existencial ante la vacuidad, sordidez y falta de sentido de la vida humana, llena de pobres y pequeñas muertes diarias; modo de vida en la que el hombre destruye y aniquila su sentido, su ser esencial. Esta visión desoladora de la existencia humana la resume el poeta en la siguiente constatación:

*...su quebranto aciago de cada día era
como una copa negra que bebían temblando.*
(vv. 79 y s.)

¹Véase, por ejemplo. Hernán Lovola: "Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda", en

Aurora, Nº 3-4, julio-diciembre de 1964, pp. 96-97.

Frente a la vida humana así concebida, se alza la naturaleza mineral o vegetal que, en cambio, conserva y perpetúa su esencia de modo inalterable:

*Si la flor a la flor entrega el alto germen
y la roca mantiene su flor diseminada
en su golpeado traje de diamante y arena,
el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge*

*y, mientras en la altura del ciruelo, el rocío
desde mil años deja su carta transparente
sobre la misma rama que lo espera, oh corazón, oh frente
triturada
entre las cavidades del otoño.*

(vv. 24-44)

2. En la segunda parte del poema, que abarca los Cantos vi al xii, en cambio, el yo lírico, conducido a ello por la experiencia vital y reveladora de Macchu Picchu, expresa que hay también conservación, perpetuación de su esencia, en el hombre, pero en un modo diverso a como ésta se conserva y perpetúa en la naturaleza mineral y vegetal. La perdurabilidad y perpetuación del ser humano se da en la solidaridad, en la lucha de los seres sencillos, que continúan hoy, como un río ininterrumpido, la solidaridad y la lucha de los seres sencillos del pasado. En una palabra, la continuidad es la pura permanencia mineral, o el ser siempre inmutable a través de las muertes y resurrecciones en la naturaleza vegetal; en cambio, en el hombre la continuidad se da sólo en la historia. Así, para el yo lírico, se hace patente que las raíces del hombre americano se hallan, por ejemplo, en el hombre sencillo que construyó Macchu Picchu, elevado a símbolo de la aurora de América, cuya existencia toma el poeta para enlazarla con la existencia y luchas de los hombres actuales.

Aún más, esta distinción de dos partes perfectamente delimitadas en el Poema se ve también con claridad si se atiende a la estructuración del simbolismo. En la primera parte, Cantos i al v, predominan los símbolos y las metáforas (igual cosa ocurre en el Canto ix); en cambio, en la segunda parte, en la que, por decirlo así, el poema se desnuda, predominan las imágenes. Análoga distinción puede establecerse sobre la base de la estructura métrica.

Tan evidente es esta distinción de dos partes en el *Poema* que se ha dicho, por ejemplo, que *Alturas de Macchu Picchu* es, por una parte, suma de revisiones hacia el pasado, y resumen, por otra, de actitudes hacia el futuro². En él se dan de modo ejemplar la resolución final de una etapa y el comienzo de otra.

3. Este hecho, que emerge con claridad del análisis del contenido y del análisis del simbolismo del poema, se patentiza también en las formas lingüísticas empleadas. En *Alturas de Macchu Picchu* no sólo se enfrentan dos concepciones distintas de la vida, dos actitudes vitales diferentes, dos distintos temples de ánimo, sino también, y esencialmente, dos tipos lingüísticos, dos tipos de lengua radicalmente diversos, que se contraponen (pero se unen) a través del demostrativo *entonces* de carácter fuertemente ilativo.

Aún más. Si estos dos distintos temples de ánimo, si estas dos concepciones distintas de la vida humana, y su oposición radical, violenta, absoluta, alcanzan valor estético, *poético*, es porque han sido transmutadas en obra poética a través de su estructuración lingüística. A través de enunciados lingüísticos cuya función esencial es la función poética.

Es útil recordar que el hecho fundamental de que la obra literaria es en primer lugar una obra de lenguaje, de lenguaje en función poética, había sido comprendido en su sentido cabal tempranamente por el poeta. En una carta a Héctor Eandi, escritor argentino, de 8 de septiembre de 1928, lo dice de modo inequívoco:

" He completado casi un libro de versos: *Residencia en la Tierra*, y ya verá usted cómo consigo aislar mi expresión, haciéndola vacilar constantemente entre peligros, y con qué sustancia sólida y uniforme hago aparecer insistentemente una misma fuerza"³.

O en otra del 24 de octubre de 1929:

" He estado escribiendo por cerca de cinco años estas poesías, ya ve usted, son bien pocas, solamente 19, sin embargo me parece haber alcanzado esa esencia obligatoria: *un estilo*, me parece que *cada una de mis frases* está bien impregnada de mí mismo, gotean"⁴.

²*Id.*, p. 95.

³Margarita Aguirre: *Las vidas de Pablo Neruda*. Santiago de Chile, Zig-

Zag, 1967, p. 179.

⁴*Id.*, p. 183.

Aún, véase en la del 27 de febrero de 1930:

"...siento que todas las cosas han hallado su expresión por sí solas, y que yo no formo parte de ellas"⁵.

En la primera parte de *Alturas de Macchu Picchu* (Cantos I al IV) el período se caracteriza por una difícil, anárquica estructuración sintáctica, por las intercalaciones violentas e hipérbatos agudos, por el predominio de las construcciones asindéticas; en suma, por su sintaxis desarticulada. Esta primera parte revela así en su estructura lingüística la visión desoladora de la falta de integración de la vida humana. Predominan además en ella los elementos nominales y en el campo verbal se emplean esencialmente pretéritos y presentes.

La segunda parte de *Alturas de Macchu Picchu* (Cantos VI al XII, con exclusión del IX, como está claro), en cambio, muestra otro tipo de lengua. El período se ordena y en su organización jerárquica se recurre fundamentalmente a la construcción sindética: la sintaxis es, si se me permite la expresión, normal. El dinamismo que caracteriza a esta segunda parte se manifiesta en el predominio de las estructuras verbales y en el empleo progresivo de pretéritos primero, luego de presente y, por último, de futuros e imperativos.

En suma, los diversos temperamentos de ánimo del yo lírico, las concepciones distintas de la vida humana que se contraponen en el poema, tienen su expresión, cosa que es natural, en dos tipos lingüísticos diversos.

El poeta ha señalado que *el comienzo de Alturas de Macchu Picchu es una serie de recuerdos autobiográficos*⁶. De acuerdo con ello se puede señalar que de modo agudo estos dos tipos lingüísticos resumen: el primero, la lengua de la poesía de *Residencia en la Tierra*; el segundo, la lengua poética que alcanza algunos de sus valores más altos en los mejores momentos de *Que despierte el leñador* o de *Yo soy*, del *Canto General*⁷.

4. La oposición entre ambas partes de *Alturas de Macchu Picchu* a que nos hemos referido, puede resumirse en el siguiente esquema:

⁵*Ibid.*, p. 184.

⁶Pablo Neruda, "Algo sobre mi poesía y mi vida", en *Aurora*, nº 1, julio de 1954, p. 13.

⁷Pablo Neruda: *Obras completas*?

Buenos Aires, Ed. Losada, 1962, pp. 533 y ss. y p. 648 y ss., respectivamente.

⁸En lugar de *entonces cuando poco a poco...*

ALTURAS DE MACCHU PICCHU

<p>I Parte</p> <p>Cantos I al V</p> <hr/> <p>CONTENIDO: Falta de sentido de la vida humana.</p> <p>TEMPLE DE ANIMO: Indiferencia y angustia existencial.</p> <p>ESTRUCTURACIÓN DEL SIMBOLISMO: Predominio de símbolos y metáforas.</p> <p>FORMA POÉTICA: Deformalización.</p> <hr/> <p><i>Estructura del periodo.</i> <i>Sintaxis:</i> descoyuntada.</p> <p><i>Expresión nominal</i></p> <p><i>Las formas temporales:</i> Empleo de Pretéritos y Presente</p>	<p>ENTONCES elemento de oposición y enlace</p>	<p>II Parte</p> <p>Cantos VI al XII (con exclusión del IX)</p> <p>CONTENIDO: La vida humana también tiene sentido y permanencia.</p> <p>TEMPLE DE ANIMO: Luminosa confianza.</p> <p>ESTRUCTURACIÓN DEL IMBOLISMO: Predominio de imágenes.</p> <p>FORMA POÉTICA: Formalización.</p> <hr/> <p><i>Estructuración del periodo.</i> <i>Sintaxis:</i> normal y ordenada.</p> <p><i>Expresión verbal</i></p> <p><i>Las formas temporales:</i> Pretéritos → Presentes → Futuro e Imperativos.</p>
---	--	---

I. ESTRUCTURACION DEL PERIODO. SINTAXI

1. En la primera parte de *Alturas de Macchu Picchu* (Cantos I-V) el período se estructura caóticamente. La sintaxis es, según una expresión feliz, descoyuntada. A impulsos de la emoción frente a la desolación y desamparo a que se ve entregado el yo lírico, se suceden las oraciones sin nexos, distanciadas del orden que una construcción intelectual rigurosa requeriría. Ello contribuye, en gran medida, a la dificultad que impone esta parte del poema a su comprensión.

El poeta, llevado por el sentimiento, opone abruptamente visiones distintas, estados distintos, abstracciones distintas, sin que la oposición muchas veces quede expresada sintácticamente o, si se quiere, expresándola a través de la mera yuxtaposición de las oraciones, sin nexos de ninguna especie entre ellas:

*umérgela [el alma] en la alfombra cotidiana, desgárrala
entre las vestiduras hostiles del alambre.
¿ o: por los corredores, aire, mar o caminos,
quién guarda su puñal (como las encarnadas
mapolas) su sangre? La cólera ha extenuado
la triste mercancía del vendedor de seres,
y, mientras en la altura del ciruelo, el rocío
desde mil años deja su carta transparente
sobre la misma rama que lo espera, oh corazón, oh frente
triturada
entre las cavidades del otoño.*

(vv. 35-44)

2. Por otra parte, la emoción, la carga expresiva de dolor del yo lírico ante su soledad existencial, rechazada su intención de solidaridad hacia los hombres:

*y cuando poco a poco el hombre fue negándome
y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran
mis manos manantiales su inexistencia herida,*

(vv. 103-105)

lo obliga a expresarse de dos o tres modos consecutivos, muchas veces levemente diversos en cuanto al contenido nocional, pero fundamentalmente distintos desde el punto de vista expresivo; modos de decir, cualificaciones que simplemente se insertan o se agregan y yuxtaponen. Esta misma carga expresiva del enunciado lírico explica que la serie de experiencias, de cualificaciones de la experiencia o estado, no siga una línea organizada de modo jerárquico. La enumeración se hace entonces esencialmente caótica (como lo indica Spitzer):

*...Pero aún
mátala y agonízala con papel y con odio,
sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala
entre las vestiduras hostiles del alambre.*

(vv. 33-36)

*Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en
un autobús o un barco..., o en la soledad
más espesa...*

(vv. 45-47)

*y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a cada uno
cada día una muerte pequeña, polvo, gusano, lámpara
que se apaga en el lodo del suburbio,...*

(vv. 71-73)

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

(vv. 75-77)

entonces fui por calle y calle y río y río,...
y ciudad y ciudad y cama y cama,

(vv. 106 y s.)

*y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,
sin pan, sin piedra, sin silencio....*

(vv. 109 y s.)

*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
de la pequeña muerte sin paz ni territorio:
un hueso, una campana...*

(vv. 115-120)

3. Generalmente es el proceso de conformación de la experiencia lo que se expresa, más bien que la experiencia ya conformada. Por ello abundan las intercalaciones aclaratorias violentas, que una estructuración intelectual rigurosa, no tan emotiva, rechazaría. Las más aparentes son las que, entre paréntesis, se encuentran en los versos 7 a 11 y 51 a 56:

Luego de señalar el yo lírico el cómo de su existir *entre las calles y la atmósfera, y entre la primavera y las espigas*, intercala las explicaciones siguientes:

*(Días de fulgor vivo en la intemperie
de los cuerpos: aceros convertidos
al silencio del ácido:
noches deshilachadas hasta la última harina:
estambres agredidos de la patria nupcial).
(vv. 7-11)*

Téngase en cuenta que se trata en este caso, como en muchos otros que presentan análoga construcción, no de una serie de *explicaciones* de valor sintáctico y nocional análogo, sino de explicaciones sucesivamente *embebidas*, incluidas en la explicación anterior: cada serie de experiencias es un subconjunto de la serie anterior, con lo que se deja notar gráficamente en el empleo de los *dos puntos*.

Más abajo explica por intercalación, comparando, cuál es *la eterna veta insondable*:

Cuántas veces

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

*(Lo que en el cereal como una historia amarilla
de pequeños pechos preñados va repitiendo un número
que sin cesar es ternura en las capas germinales,
y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil
y lo que en el agua es patria transparente, campana
desde la nieve aislada hasta las olas sangrientas).
(vv. 45-56)*

4. Esta misma complejidad y anarquía de la intaxis se muestra en el uso de la frase compleja, peculiar, en la que la emoción se estructura sinuosamente. El ejemplo más claro lo encontramos en el Canto III:

*El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable
granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos
miserables, del uno al siete, al ocho,
y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a cada uno
cada día una muerte pequeña, polvo, gusano, lámpara*

*que se apaga en el lodo del suburbio, una pequeña muerte
de alas gruesas
entraba en cada hombre como una corta lanza
y era el hombre asediado del pan o del cuchillo,
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:
y su quebranto aciago de cada día era
como una copa negra que bebían temblando.*

(vv. 68-80)

5. A la tensión emocional del yo lírico, a la dificultad que encuentra en la estructuración interna de su propio entimismo, se deben distorsiones sintácticas violentas, hipérbatos, ordenaciones de los formantes de la frase que chocan no sólo con el uso normal, sino que aún impiden al espíritu establecer con facilidad su función y las relaciones que contraen en el campo sintáctico.

De ahí la dificultad que opone a su asimiento por el espíritu la estrofa inicial del poema:

*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.*

(vv. 1-6)

Más asible, pero de todas maneras con un hipérbaton violento, es el trozo siguiente:

*(Lo que en el cereal como una historia amarilla
de pequeños pechos preñados va repitiendo un número
que sin cesar es ternura en las capas germinales,
y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil
y lo que en el agua es patria transparente, campana
desde la nieve aislada hasta las olas sangrientas).*

(vv. 51-56)

Por último, y no es el último caso que se podría citar, los versos 103-106 muestran una transposición del demostrativo *entonces*, antecedente del relativo *cuando*:

*y cuando poco a poco el hombre fue negándome
y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran
mis manos manantiales su inexistencia herida,
entonces fui por calle y calle y río y río*
(vv. 103-106)

6. A esta misma tensión emocional, angustia existencial, osaría decir, se deben las elipsis violentas del sujeto de la oración, elipsis que se dan con mayor frecuencia en la primera parte del poema.

En español es normal que el sujeto de los verbos de 1ª y 2ª persona del singular y plural esté frecuentemente tácito. La forma del verbo es suficiente, muchas veces, para determinar con claridad su sujeto, sin ambigüedad. En las terceras personas, en cambio, el caso es muy distinto. Aquí, las posibilidades superan con mucho esa determinación rigurosa nocional que da generalmente la forma para la 1ª y la 2ª personas. Cuando el sujeto está tácito en estas oraciones con verbos en 3ª persona singular o plural el sentido es claro sólo cuando la ilación del período, el entorno lingüístico y extralingüístico lo indican de modo suficiente.

Si esto no ocurre, entonces falta apoyo suficiente para la aprehensión inmediata del sujeto de la oración por el *e* pírítu. La elipsis del sujeto contribuye a oscurecer la comprensión del discurso. Esto en la lengua poética debe mirarse como expresión de un sentimiento no suficientemente formalizado o como un recurso estilístico: el poeta deja intencionalmente dicho el sujeto o la asignación del predicado a un sujeto dado en la penumbra.

De inmediato no se aprehende el sujeto elíptico "el hombre en el que entraba una pequeña muerte de alas gruesas como una corta lanza" de *era* en

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

(vv. 75-77)

Un procedimiento análogo es el que subyace en la elipsis del sujeto de los versos siguientes:

*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
de la pequeña muerte sin paz ni territorio:
un hueso, una campana que morían en él.*
(vv. 115-120)

en donde el sujeto de los dos *era* debe entenderse como "la muerte que el pobre heredero de las habitaciones llevaba... bajo la piel vacía".

*mátala y agonízala con papel y con odio,
sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala
entre las vestiduras hostiles del alambre.*
(vv. 34-36)

dificulta la comprensión no sólo el orden anormal de la secuencia *verbo en 3ª persona singular del indicativo enclítico*, desusado aun en la lengua poética contemporánea, sino también la elipsis del sujeto *el hombre* que ha sido dado muy lejos, en el v. 27º.

Este mismo sentimiento que no alcanza a encontrar su forma, o más bien cuya forma se caracteriza por carecer de formalización total, se encuentra en el uso frecuente de estructuras en las que un mismo trozo de enunciado cumple su significación nocional o su función sintáctica en relación con dos trozos diferentes de la cadena poética, uno de los cuales se halla alejado suficientemente como para que no esté presente de modo claro en el espíritu el hilo organizador total. En el ejemplo que cito hay que entender repetido el *es así como* después de *y*:

*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,*

*Sobre esta interesante construcción, véase además III, § 2.2.
ambigua y de frecuencia mínima.

*os desplomastei como en un otoño
en una sola muerte.*

(vv. 163-171)

7. Por último, manifestación de este mismo esfuerzo del poeta por asir y conformar su intuición se halla en el uso de *si* y *mientras* en el Canto II, donde se emplean, sacados de su uso normal, para expresar la pura permanencia.

En el Canto II la naturaleza vegetal y mineral, que conserva y resguarda la esencia de su ser, aparece tajantemente opuesta al hombre. En él no sólo no se da esa continuidad hallada en lo vegetal y mineral, sino aún más, en el hombre uerencial aparece aniquilado y degradado.

*si la flor a la flor entrega el alto germen
y la roca mantiene su flor diseminada
en su golpeado traje de diamante y arena,
el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge
en los determinados manantiales marinos
y taladra el metal palpitante en sus manos.*

(vv. 24-29)

El uso, de un *si* aquí en lugar de un *mientras* que se esperaría normalmente, con su significado desusado de *oposición válida eternamente*, de un *todas las veces* que operando siempre y para siempre, es perfectamente admisible, dado que esta oposición esencial entre la naturaleza humana y la mineral y vegetal, la siente el poeta como existente de modo permanente y en todas partes.

El mismo valor intemporal se logra con el uso de *mientras* en lugar del más concreto *entretanto* o del vulgar *mientras tanto* en el v. 41.

*...La cólera ha extenuado
la triste mercancía del vendedor de seres,
y, mientras en la altura del ciruelo, el rocío
desde mil años deja su carta transparente
sobre la misma rama que lo espera,...*

(vv. 39-43)

La presencia de estos demostrativos de valor intemporal, en lugar de las formas normales, de significado temporal más concreto, son también expresión del carácter más estático de la primera parte del poema frente al acentuado dinamismo que caracteriza a los Cantos VI al XII (con excepción del IX).

8. En los Cantos VI al XII, en cambio, la sintaxis es esencialmente otra. El período adquiere una estructura organizada según una cierta jerarquía exigida por un anhelo de forma suficiente para seguir ya, en general, sin saltos ni violencias, el hilo del pensamiento o del sentimiento. A la frase compleja, pesada, llena de intercalaciones la reemplaza ahora la frase simple; o bien, la frase compleja persiste pero ya no constituida por yuxtaposiciones abruptas sino por la coordinación o la subordinación o por yuxtaposiciones normales. No encontramos aquí ahora las yuxtaposiciones agudas que abundan en los primeros cantos (Cf. vv. 12-19; 24-36; 37-44; 68-80; 86-92). No se encuentran los casos de concordancia y discordancia con un mismo verbo o de duplicidad de régimen que encontramos en ellos (Cf. vv. 118-120, etc.). La organización de la frase (y del sentimiento) es tal que se eleva a procedimiento estilístico empleado con frecuencia el uso de enumeraciones graduadas de intensidad ascendente o descendente. Así, gradualmente se expresa la aproximación desde el lejano aver al presente:

*Y el aire entró con dedos
de azahar sobre todos los dormidos:
mil años de aire, mese . emanas de aire,*
(vv. 157-159)

El hondo dolor se alza con intensificación sabiamente graduada hasta hacer e infinito:

*y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.*
(vv. 418 y s.)

La designación de un mismo objeto se hace con sentido distinto pero en graduación intensiva:

*y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,
quedó la exactitud enarbolada:*
(vv. 193 y s.)

Macchu Picchu, calificado como

*el alto sitio de la aurora humana:
la más alta vasija que contuvo el silencio:
una vida de piedra después de tantas vidas.*
(vv. 195-197)

Cf. otros casos: vv. 143-148; 190-194; 313; 412 y s., etc.) .

No es posible ya encontrar intercalaciones violentas. No hay lugar aquí para que el yo lírico abandone momentáneamente el tema principal por una digresión cualquiera.

Por todas partes abundan ahora conjunciones, nexos de todo tipo, según lo requiere la formulación explícita del sentido. En ninguna parte encontraremos aquí dos nexos de tan alto grado de abstracción como el *sí* y el *mientras* del Canto II, donde están sabiamente empleados, sacados de su uso normal, para expresar la pura permanencia. (Véase § 7).

II LA EXPRESION NOMINAL Y LA EXPRESION VERBAL.

1. Esta oposición entre una primera parte que expresa una **visión** desintegrada del hombre y de la vida, de carácter estático, y una segunda parte en que se manifiesta una visión constructiva y salvadora del ser humano, especialmente dinámica; se refleja también en las formas lingüísticas (partes de la oración) empleadas.

Así, mientras en la primera parte de *Alturas de Macchu Picchu*, predomina la expresión nominal, a través de la cual se exterioriza una visión estática del mundo; en la segunda parte prevalece la expresión verbal, en la que se manifiesta una concepción dinámica. El yo lírico en la segunda parte ya no contempla y expresa lo contemplado estáticamente, sino que se enfrenta de modo plenamente dinámico al desarrollarse fenoménico y a él se entrega como agente del acontecer. En los cinco primeros cantos la atención se centra especialmente en los objetos, los estados, las abstracciones; en los cantos restantes, en cambio, cobran importancia singular los movimientos, el suceso, el acontecer.

2. En la primera parte del Poema no sólo predomina de modo evidente la expresión nominal con su consiguiente acumulación de sustantivos y de adjetivos que expresan cualificaciones de las cosas,

sino aún más los nombres constituyen el soporte del enunciado, de modo que sobre ellos cae frecuentemente el acento rítmico y aun el acento de insistencia.

En el Canto iv, que de estos cinco primeros cantos es el que presenta verbos y hasta verbo de movimiento, en mayor número, tiene, sin embargo, importancia fundamental la expresión del estatismo, como se deja notar en las reiteraciones de ignadoras calificadoras y en el empleo de las frases nominales. Así, se opone, por ejemplo, el primer verso estructurado sobre la base del verbo:

La poderosa muerte me invitó muchas veces:
(v. 81)

a los cuatro versos restantes, que en forma de frases nominales presentan simplemente una caracterización de la *muerte poderosa*:

*era como la sal invisible en las olas,
y lo que su invisible sabor diseminaba
era como mitades de hundimientos y altura
o vastas construcciones de viento y ventisquero.*
(vv. 82-85)

Esto, que en general se repite a lo largo de estos cantos, puede verse de modo resaltante en la estrofa segunda. En sus siete versos en los que lo fundamental está dado por nombres, se encuentran sólo dos verbos: *vine* y *vienes*. El resto son caracterizaciones acumulativas del *férreo filo* o de la forma que asume la llegada de la muerte:

*Yo al férreo filo vine, a la angostura
del aire, a la mortaja de agricultura y piedra,
al estelar vacío de los pasos finales
y a la vertiginosa carretera espiral:
pero, ancho mar, oh muerte!, de ola en ola no viene
sino como un galope de claridad nocturna
o como los totales números de la noche.*
(vv. 86-92).

3. A partir del Canto iv, en cambio, empieza a darse un paulatino ascenso en el empleo de los verbos. e pasa, ahora, poco a poco, del estilo nominal al estilo verbal.

Los 14 verbos de los 38 versos del Canto vi llegan en el último canto a 27 verbos en 45 versos.

De una estructura preferentemente nominal e ha pasado así al tipo de expresión predominantemente verbal que obedece a una consideración ya plenamente dinámica de lo dado, del mundo. Se asigna ahora la primera importancia al mundo de los fenómenos y de los sucesos.

El dinamismo, el movimiento espiritual del poeta en su búsqueda incesante de *la eterna veta insondable*, no se detiene siquiera con el encuentro de los seres humildes que construyeron Macchu Picchu. Al poeta le urge encontrar el antecedente del hombre americano, pero para difundir este conocimiento a través del enlace de los viejos dolores, las viejas luchas con las luchas actuales; y alzar así al anónimo constructor de Macchu Picchu hacia la vida histórica.

Todo esto se expresa en verbos que van aumentando en número y en intensidad a medida que el poema se acerca a su término. Los verbos que se emplean son los que mayor dinamismo encierran: verbos transitivos y de movimiento. Este dinamismo sabiamente acentuado culmina en los cinco últimos versos que cierran el Poema (pero abren su significado), cada uno de los cuales se estructura en torno a un verbo:

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Atended a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

(vv. 420-424)

4. Puede, por tanto, causar extrañeza encontrar, en medio de estos cantos, en los que predominan las estructuras verbales, el Canto ix estructurado exclusivamente sobre la base de expresiones nominales:

Águila sideral, viña de bruma.

Bastión perdido, cimitarra ciega.

Cinturón estrellado, pan solemne.

(vv. 262-264).

Pero este canto, esta esplendente sucesión de letanías, es una invocación a las ruinas magníficas alzadas sobre la sangre del esclavo:

Testimonio silencioso, *inmóvil*, de un pasado remoto y glorioso, pero terrible; de ahí su organización en frases nominales:

Inmóvil catarata de turquesa.
Campana patriarcal de los dormidos.
 (vv. 281 y s.).

Volcán de manos, catarata oscura.
Ola de plata, dirección del tiempo.
 (vv. 303 y s.).

Pero es la vida humana misma, en su movimiento, lo que interesa al poeta, aquello que mueve u ánimo. De aquí que ante el testimonio del pasado, la atención del yo lírico se dirija al hombre; retornando desde el comienzo del Canto x al uso de las expresiones verbales:

Piedra en la piedra, el hombre dónde estuvo?
 (v. 305).

5. *Alturas de Macchu Picchu*, elegía puesta en la base del *Canto General*, se caracteriza por su dinamismo.

Desde el punto de vista lingüístico este dinamismo se explicita en el uso predominante de las estructuras verbales a partir del Canto vi. El verbo, como palabra que expresa el proceso, contiene, en el Poema, el mayor peso del contenido, de su valor semántico nocional y, al mismo tiempo, de su contenido expresivo. Las estructuras verbales constituyen el núcleo de los Cantos vi al xii, con exclusión del Canto ix, exclusivamente basado en las estructuras nominales, cosa que es fuertemente reveladora ya que esa parte del Poema es manifiestamente estática: *Macchu Picchu*, situado en medio del fluir del Poema, es permanente, inmovible, siempre el mismo en medio *de las olas sangrientas*.

Puesto que *Alturas de Macchu Picchu* es una elegía y especialmente dinámica, no es raro que a partir del Canto vi esté estructurado sobre la base del predominio de las expresiones verbales. Son los verbos los que no sólo expresan, sino aún más empujan el proceso, el movimiento desde un pasado lejano (mítico), hacia un futuro al cual todo el poema y el *Canto General* en su integridad acuden; el futuro al cual es conducido el oyente, futuro en el que han de triunfar, según el yo lírico, el amor y la solidaridad humanos.

III LAS FORMAS TEMPORALES

1. El carácter dinámico de *Alturas de Macchu Picchu* explica la preponderancia de la construcción verbal, especialmente a partir del Canto vi. No es extraño, entonces, que el desarrollo en el tiempo se exprese especialmente en las formas temporales de los verbos empleados.

El examen de las formas temporales muestra una sabia gradación que avanza desde la experiencia, conciencia y sentimientos anteriores a la ida a Macchu Picchu, hasta la conciencia plena de la singularidad de la esencia humana, que es de carácter histórico-social, desplegada hacia el futuro. Este es el marco que encierra las experiencias sobre la vida y la muerte que corren a todo lo largo del Poema.

La primera parte de Poema (Canto i al v) está estructurada fundamentalmente sobre la oposición *presente/pretérito* (imperfecto e indefinido).

La segunda parte (Cantos vi al xii), en cambio, está centrada en el uso y desarrollo de las formas verbales, sabiamente graduadas, desde el *pretérito* al *presente* y de allí al *futuro inmediato* a través del uso de *imperativos*.

En los cinco primeros cantos la oposición temporal en el sistema verbal se presenta como oposición entre un *presente*, con el cual el yo lírico se refiere a las verdades intemporales, y un *pretérito*, en el que se expresan las acciones y circunstancias del yo lírico, estimadas todas, como es natural, como perfectas y acabadas (*pretérito indefinido*) y los estados o procesos externos e internos cuya presencia o desarrollo constata el yo lírico, expresados en su transcurrir sin establecer sus límites (*pretérito imperfecto*).

En los Cantos vi al xii, en cambio, la relación temporal es otra. El comienzo de esta parte, abierto abruptamente por *entonces*, por la llegada a Macchu Picchu, presenta el sistema temporal estructurado de modo diverso. Hay ahora un desarrollo progresivo en el sistema verbal. Se avanza desde un *pretérito*, en el cual se expresan los procesos referidos a los olvidados habitantes de Macchu Picchu, a un *presente*, en el que se expresa el acontecer del yo lírico, y, por último, mediante el uso de *imperativos*, al futuro inmediato, a la historia, donde confluyen los humildes de Macchu Picchu, conducidos por la palabra del poeta.

Un examen atento de los tiempos verbales de *Alturas de Macchu Picchu* nos permite percatarnos, fuera de las construcciones obligadas,

de un sabio uso de estas formas para mostrar ciertas oposiciones nocionales en la primera parte, y, en la segunda, la progresión hacia el futuro inmediato a través de la relación peculiar que contrae el yo lírico con sus raíces históricas, cuya divulgación asume como tarea.

2. Los Cantos I al V están contruidos fundamentalmente sobre la base del pretérito (imperfecto e indefinido) y del presente.

En *presente* (presente eterno) se expresan los pensamientos abstractos generales, intemporales. El verbo en presente indica la validez general, la permanencia eterna:

*Si la flor a la flor entrega el alto germen
y la roca mantiene su flor diseminada*

el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge

y taladra el metal palpitante en sus manos.

(vv. 24-29)

como una barajada cantidad, queda el alma:

*quien guarda su puñal (como las encarnadas
amapolas) su sangre?*

(vv. 38 y s.)

, el rocío

desde mil años deja su carta transparente

(vv. 41 y s.)

(Lo que en el cereal

va repitiendo un número

*y lo que en el agua es patria transparente, campana
desde la nieve aislada hasta las olas sangrientas).*

(vv. 51-56)

pero, ancho mar, oh muerte!, de ola en ola no vienes,

(v. 90).

2.1. Este carácter inalterable, intemporal, eterno, de la esencia de la naturaleza mineral y vegetal expresado en el uso de las formas verbales de presente puede reforzarse enfáticamente con el uso de *si*:

Si la flor a la flor entrega el alto germen

(v. 24)

y de *mientras*:

y, mientras en la altura del ciruelo, el rocío

(v. 41)

a que ya nos hemos referido (Véase I. § 7).

2.2. La intensidad del sentimiento que embarga al yo lírico ante la constatación de la sordidez humana que lo lleva a envilecer su propia existencia, lo hace prorrumper en hipérbatos desusados aun en la lengua poética contemporánea como en el empleo de un pronombre personal enclítico tras los presentes de indicativo *mata*, *agoniza* (que tiene el sentido de un factitivo *hace agonizar*), *sumerge*, *desgarra*, cuyo valor expresivo propio se intensifica con la asociación nemónica con las formas de imperativo, normales en esa construcción:

...pero aún

mátala y agonízala con papel y con odio,

sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala

(vv. 33-35)

De este modo se produce la sensación de que el hablante lírico se dirigiera al hombre para increparle su condición miserable. Sensación que se prolonga luego en el uso del *no* perentorio y somático que inicia la estrofa siguiente, y en la interrogación que lo sigue, que es de negación implícita:

no: por los corredores, aire, mar o caminos,

quién guarda su puñal (como las encarnadas

amapolas) su sangre?...

(vv. 37-39)¹⁰.

3. La experiencia personal del yo lírico, sus sentimientos, sus constataciones están, en estos primeros cinco cantos, como es natural, expresadas en pretérito. Ocurren con anterioridad a la llegada a Machu Picchu, punto desde el cual se estructura el devenir temporal.

3.1. Si al yo lírico no le interesa señalar sus límites temporales, las acciones y procesos pretéritos se expresan en imperfecto (imperfectivo)

¹⁰Véase I, § 6.

iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo.

(v. 2)

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

vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?

(vv. 65-67)

El ser como el maíz se desgranaba...

(v. 68)

y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a cada uno:

(v. 71)

. una pequeña muerte de alas gruesas

entraba en cada hombre como una corta lanza

y era el hombre asediado del pan o del cuchillo,

(vv. 73-75)

y su quebranto aciago de cada día era

como una copa negra que bebían temblando

(vv. 79 y s.)

La poderosa muerte

era como la sal invisible en las olas,

era como mitades de hundimientos y altura

(vv. 81-84)

., no era

posible tu visita sin vestimenta roja:

(vv. 93 y s.)

No eras tú, muerte grave, ave de plumas férreas,

(v. 112)

era algo, un pobre pétalo de cuerda exterminada:

(v. 115)

Era lo que no pudo renacer,

(v. 118)

3.2. En cambio, las acciones puntuales y las llegadas a una perfección, se expresan en pretérito indefinido (perfectivo):

Alguien que me esperó entre los violines

encontró un mundo como una torre enterrada

(vv. 12 y s.)

hundi la mano turbulenta y dulce

*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.*

(vv. 20-23)

Cuántas veces en las calles

me quise detener a buscar la eterna veta insondable

(vv. 45-49)

No pude asir sino un racimo de rostros o de máscaras

(v. 57)

No tuve sitio donde descansar la mano

(v. 61)

todos desfallecieron esperando su muerte, su corta muerte diaria:

(v. 78)

La poderosa muerte me invitó muchas veces:

(v. 1)

Yo al férreo filo vine,

(v. 86)

Nunca llegaste a hurgar en el bolsillo,

(v. 93)

No pude amar en cada ser un árbol

(v. 97)

quise nadar en las más anchas vidas,

(v. 101)

entonces fui por calle y calle y río y río,

(v. 106)

*y atravesó el desierto mi máscara salobre,
y en las últimas casas humilladas,
rodé muriendo de mi propia muerte.*

(vv. 108-111)

*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
que entraba por los vagos intersticios del alma.*

(vv. 121-124)

4. Hemos señalado que la primera parte de *Alturas de Macchu Picchu* (Cantos I al V) está centrada en la oposición *presente/pretérito* (imperfecto e indefinido). La segunda parte (Cantos VI al XII), en cambio, presenta el uso y desarrollo de las formas verbales desde el *pretérito al presente* y de allí al futuro inmediato mediante el uso de *imperativos*.

5. Cuando el hablante lírico ha sido negado por todos, *entonces* indica con un ante-presente (pretérito perfecto), tiempo que expresa la inmediata anterioridad a su experiencia de Macchu Picchu, su llegada a la ciudad.

Entonces en la escala de la tierra he subido

*entre la atroz maraña de la selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu.*

(vv. 125-127)

6. Y a partir de ese *entonces*, la vida del constructor de Macchu Picchu, lo que le perteneció, sus características, etc., se mientan en *pretérito*:

*aquí los anchos granos del maíz ascendieron
y bajaron de nuevo como granizo rojo.*

(vv. 138 y s.)

Aquí la hebra dorada salió de la vicuña

(v. 140)

Aquí los pies del hombre descansaron de noche

(v. 143)

*pisaron con los pies del trueno la niebla enrarecida,
y tocaron las tierras y las piedras*

(vv. 146 y s.)

. todo,

(vv. 146 y s.)

se fue, cayó a la tierra.

(vv. 154-156)

Y el aire entró con dedos

de azahar sobre todos los dormidos:

(vv. 157 y s.)

El yo lírico indica que así

*vino la verdadera, la más abrasadora
muerte*

(vv. 166 y .)

os desplomastei como en un otoño

(v. 170)

cuanto fuisteis cayó:

(v. 182)

la ciudad como un vaso se levantó en las manos

(v. 185)

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?

Aire en el aire, el hombre, dónde e tuvo?

Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?

Fuiste también el pedacito roto

(vv. 305-30)

Los días de la luz deshilachada

*dieron pétalo a pétalo de su alimento oscuro
en la boca vacía?*

(vv. 314-318)

hambre, subió tu raya de arrecife

hasta estas altas torres desprendidas?

(vv. 321 y s.)

Macchu Picchu, pusiste

pedra en la piedra, y en la base, harapo?

(vv. 328 y s.)

*también, también, América enterrada, guardaste en lo más bajo,
en el amargo intestino, como un águila, el hambre?*

(vv. 353 y s.)

Que todos los preterito sean lo llamados pretéritos indefinidos no debe causar extrañeza, puesto que en todos los casos se trata de acciones, procesos llegados a su perfección, y ocurridos con gran anterioridad en relación con el momento en el que el yo lírico se encuentra ante Macchu Picchu.

Por eso, también, cuando interroga al Wilkamayu, usa el pretérito primero:

*Quién apresó el relámpago del frío
y lo dejó en la altura encadenado,*
(vv. 220 y s.)

*Tu secreto relámpago rebelde
antes viajó poblado de palabras?*
(vv. 228 y s.)

7. Luego, en in tancia po terior, usará el pre ente: Canto VIII. Colocado ante Macchu Picchu, el poeta se vale de la oposición entre pretérito y pre ente para incorporar vívidamente la ciudad al momento presente, mediante una yuxtaposición abrupta, procedimiento de amplio uso en la sintaxis del poema con la que e facilita la expresión del sentimiento quebrado:

Ésta fue la morada, éste es el sitio:
(v. 137)

Esta oposición permite también introducir el uso del presente, que seguirá luego, y, sobre todo, acercar expresivamente al constructor de Macchu Picchu a la historia. Desde este momento, acercado el pasado al presente actual, el yo lírico se refiere en *presente* a los hecho que lo rodean, a la ciudad, a lo que la habitaron, al paisaje:

Miro las vestiduras y las manos,
(v. 149)

*Hoy el aire vacío ya no llora,
ya no conoce vuestros pies de arcilla,*
(vv. 172 y s.)¹¹

La descripción del río y u paisaje cosmogónico, us propias inquisiciones, etc., como es natural se hacen también en presente:

*La plata torrencial del Urubamba
hace volar el polen a su copa amarilla.
Vuela el vacío de la enredadera,*
(vv. 200-202)

¹¹Y no los conoce porque
ya olvidó vuestros cántaros que fil-
[traban el cielo
(v. 174)

como es natural en *pretérito indefinido* porque el olvido es muy anterior al momento actual.

- oh agua salvaje, bajas de la nieve.*
(v. 208)
- qué idioma traes a la oreja.*
(v. 218)
- Qué dicen tus destellos acosados?*
(v. 227)
- Quién va rompiendo sílabas heladas,*
(v. 230)
- Quién va cortando párpados florales*
(v. 234)
- Quién precipita los racimos muertos*
(v. 236)
- Quién despeña la rama de los vínculos?*
Quién otra vez sepulta los adioses?
(vv. 240 y s.)
- Mantur estalla como un lugo vivo*
(v. 255)
- el reino muerto vive todavía.*
- Y en el Reloj la sombra sanguinaria*
del cóndor cruza como una nave negra.
(vv. 259-261)
- Yo te interrogo, sal de los caminos,*
(v. 323)

hasta que, por último, al tocar el yo lírico *la hipotenusa de áspera sangre y cilicio*, puede ya exclamar:

. no veo a la bestia veloz,
no veo el ciego ciclo de sus garras,
veo el antiguo ser, servidor, el dormido
en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre, mil mujeres,
(vv. 370-373)

y luego de invocarlos y de llamarlos al presente hi tórico, puede decirles:

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
(v. 407)

8. Enfrentando ya al olvidado con tractor de Macchu Picchu, cuyo rescate para la posteridad histórica constituye la misión del poeta y es lo que da sentido profundo a su peregrinación de las ruinas, a

la cuna del relámpago y del hombre

(v. 132)

las formas de vida, procesos y acciones que confluyen en un futuro inmediato, se expresan en imperativos. El imperativo es, por una parte, mandato, manifestación de la voluntad del yo lírico y, por otra parte, como es natural, cosa que se recalca a cada paso, con los enclíticos muchas veces de interés, expresión de la fusión con el yo lírico del antiguo hombre de América, que viene a encarnarse así en su sentimiento, en su fuerza vital (*sangre y venas*); en su poesía (*boca y palabras*):

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

(vv. 423 y .)

Primero es una invitación a la solidaridad americana a constatar sus antecedentes históricos la que se expresa en vehementes imperativos:

Sube conmigo, amor americano.

Besa conmigo las piedras secretas.

(vv. 198 y s.)

*Ven, minúscula vida, entre las alas
de la tierra,*

(vv. 205 y s.)

Hay que destacar aquí la oposición entre naturaleza y hombre que se expresa mediante el uso de la oposición *imperativo/presente* y el contenido semántico de los verbos¹²:

*Ven, minúscula vida, entre las alas
de la tierra, mientras*

oh agua alvaje, bajas de la nieve,

(vv. 205-208)

¹²Para las negaciones, como es natural, utiliza formas de *presente de subjuntivo*.

contempla *el hijo ciego de la nieve.*
 (v. 212)

Amor, amor, no toques la frontera,
ni adore la cabeza sumergida:
 (vv. 242 y s.)

deja que el tiempo cumpla su estatura
 (v. 244)

recoge el aire del desfiladero,
 (v. 247)

y sube. flor a flor, por la espesura.
 (v. 251)

lo que termina con una invitación a con tatar su raíces hi tórica , simbolizadas en Macchu Picchu:

Ven a mi propio ser, al alba mía,
hasta las soledades coronadas.
 (vv. 257 y s.)

9. Ya en Macchu Picchu, es a la ciudad a quien e dirige imperativamente el yo lírico. Los imperativos ahora urgen la develación del secreto:

Yo te interrogo, sal de los caminos,
mué trame la cuchara, déjame. arquitectura,
roer con un palito los estambres de piedra,
subir todos los escalones del aire hasta el vacío,
rascar la entraña hasta tocar el hombre
 (vv. 323-327)

Devuélveme el esclavo que enterraste!
acude de las tierras el pan duro
del miserable, muéstrame los vestidos
del siervo y su ventana.
Dime cómo durmió cuando vivía.
Dime si fue su sueño
ronco, entreabierto, como un hoyo hegro
hecho por la fatiga sobre el muro.
El muro, el muro!
 (vv. 333-341)

*a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano
y deja que en mi palpíte, como un ave mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!*

Déjame olvidar hoy esta dicha,

(vv. 356-359)

Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,

. déjame hoy resbalar

la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y cilicio.

(vv. 363-366)

Desde aquí hasta el final del Poema, la expresión es en *imperativo*, salvo los casos en que señala en *presente* su encuentro con el anónimo constructor de Macchu Picchu y la indicación de que es él, el poeta, el encargado de llevarlo a la historia:

*. no veo a la bestia veloz,
no veo el ciego ciclo de sus garras,
veo el antiguo ser, servidor, el dormido
en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre,
mil mujeres,*

(vv. 370-373)

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda

zona de tu dolor diseminado.

(vv. 380-382)

En futuro, en negativo, indica que su renacer es sólo un renacer a la historia en la palabra del poeta:

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

(vv. 383-386)

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.

(v. 407)

En imperativos vehementes se dirige a él, a Juan Pueblo, Juan Cortapiedras, Juan Comefrío, Juan Piesdescalzos, uno personificando el pueblo innumerable, in tándolo a renacer en su palabra:

*Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrio, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano.*

(vv. 376-379)

*Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.*

(vv. 380-382)

Uno, que es luego especificado:

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

(vv. 387-394)

y, finalmente, nombrado en un *vosotros* que reúne y eleva a dignidad de seres de la Historia al pueblo olvidado de Macchu Picchu:

*traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,*

(vv. 395-398)

Señaladme la piedra en que caísteis

(v. 401)

encendedme los viejos pedernales,

(v. 403)

*A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche*

(vv. 408-410)

Contadme todo, cadena a cadena,

(v. 412)

afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
(vv. 414 y s.)

y dejadme llorar horas, días, años,
(v. 418)

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre.
(vv. 420-424)

IV. EL DEICTICO ENTONCES (ADVERBIO DEMOSTRATIVO). SU VALOR ESTILISTICO COMO INSTRUMENTO DE OPOSICION Y ENLACE ENTRE LAS DOS PARTES DEL POEMA

1. Neruda es un poeta con una fuerte, fortísima voluntad de estilo. "Más cerca de la sangre que la tinta"¹³, su poesía es testimonio de su lucha por conformar, estructurar su ser interior a través de la expresión lingüística.

Huellas claras de esta actividad del poeta que pugna por traducir y descifrar las voces misteriosas que lo invaden, por configurar y expresar su ser interior, se encuentran en el empleo singular de elementos ilativos de todo tipo como instrumentos poéticos.

Propios de la lengua de la prosa, especialmente en su función de expresión del pensamiento racional, intelectual, pueden muchas veces desorientar al lector descuidado al encontrarlos en medio del canto lírico (y ello es cosa que ha llegado a ocurrirle hasta al recordado Amado Alonso) y hacerle perder así, por afán de gramática, contacto con la expresión poética genuina.

2. Se trata de los *sin embargo, en verdad, así es, bueno, entonces, ahora bien*, etc., que aparecen *de pronto* (y hay que subrayar este *de pronto*) en medio de un poema de Neruda. Prosismos sintácticos los ha llamado Amado Alonso¹⁴ sin percatarse de que no son tales,

¹³Federico García Lorca: "Presentación de Pablo Neruda leída en la Universidad de Madrid", en Pablo Neruda: *Selección* Recopilación y notas de Arturo Aldunate. Santiago de Chile, Nascimento, 1943. p. 305.

¹⁴Cf. Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Interpretación de una poesía hermética². Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951, pp. 136-143.

de que no se trata de elementos que cumplan función análoga a la que tienen, por ejemplo, en enunciados filosóficos, jurídicos, científicos, etc. Estos elementos poseen en los enunciados poéticos en que aparecen una función muy distinta a la que tienen en la demostración matemática, en el discurso lógico o en la ímple argumentación. Fuera de servir de nexo, de, por decirlo a í, hilvanar el discurso, cumplen una función poética de primer orden.

Algunos, fuera de su función nexual, desempeñan un papel esencial en la estructura de la totalidad del poema al hacer inteligibles las relaciones lógicas que existen entre los elementos o partes que unen.

Otros son esencialmente síntoma de una especial tensión anímica del hablante lírico.

Finalmente otros, los ilativos más específicamente nerudianos, cumplen simultáneamente ambas funciones: despliegan la estructura total del poema a la vez que son íntomas de la ten íón emocional del yo lírico.

La poesía, cuando es poesía auténtica, verdadera poesía, y la poesía de Pablo Neruda ciertamente lo es en el más alto grado, es expresión cargada de emoción y fantasía en la que *todos* los elementos lingüísticos tienen función como expresión del temple del alma poética, y como instrumentos que elevan a forma poética ese contenido.

Por una parte, el yo lírico expresa su intuición, expresa lo inasible, no conformado, sino conformándose. La poesía es auténtica creación en cuanto presenta la expresión de la intuición, el trozo de lenguaje en que se manifiesta la intuición, no como producto, como mero *ergon*; sino realmente haciéndose, el verbo en plena actividad conformadora. De aquí que el lenguaje poético sea en rigor *enérgeia*, creación, actividad idiomática y no *ergon*, producto. (De aquí también, que todo acto de lectura y de comprensión de la verdadera poesía sea auténticamente *recreación*.)

De aquí que toda poesía, *Dichtung*, en cuanto e poesía auténtica, es virginal, expresa, presenta, una intuición inédita en su propio verificarse, hacerse, en el alma del creador, del poeta, del escritor, *Dichter*.

Por otra parte, un trozo de lenguaje, un enunciado es artístico, *poético*, cuando orienta, *dirige* la atención del lector (del *destinatario* del *mensaje*) hacia el mensaje mismo (y no hacia lo que le comunica y hacia quién se lo comunica), hacia cómo está estructurado, tanto en su *significante* como en su *significado*.

Ahora bien, desde este punto de vista estos giros a que nos referimos (*entonces, ahora bien, etc.*) no pueden concebirse como *prosis*-

mos sintácticos. No hay que verlos como meros nexos, que no desempeñan función expresiva alguna en el poema en que aparecen. Hay que entenderlos como lo que en rigor son: elementos estructurales cargados de sentidos que juegan un rol en la economía artística de la creación poética¹⁵.

3. En este sentido, el deíctico *entonces* debe ser considerado como elemento organizador del poema que opone, contrapone dos formas lingüísticas diversas, a través de ellas, dos contenidos conceptuales (pero elevados a contenidos poéticos), dos temples de ánimo del yo lírico, distintos, contrapuestos.

4. El deíctico *entonces* aparece en *Alturas de Macchu Picchu* en un momento clave.

El poeta se ha dejado conducir libremente por la pura efusión de su sentimiento ante la soledad del hombre que se le aparece a él como irremediable.

El yo lírico expresa su sentimiento ante la irreparable condición humana que lo conduce a destruir su condición esencial, mientras en el ser mineral y vegetal ésta se mantiene y perdura:

*Si la flor a la flor entrega el alto germen
y la roca mantiene su flor diseminada
en su golpeado traje de diamante y arena,
el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge
en los determinados manantiales marinos
y taladra el metal palpitante en sus manos.*
(vv. 24-29)

El yo lírico manifiesta que el hombre destruye su ser en tal manera que

*...pronto, entre la ropa y el humo, sobre la mesa hundida,
como una barajada cantidad, queda el alma:
cuarzo y desvelo, lágrimas en el océano
como estanques de frío: pero aún*

¹⁵Véase al respecto Gastón Carrillo Herrera: "La lengua poética de Pablo Neruda: Algunos ilativos como modo

de expresión de la estructura interna del poema", en *Boletín de Filología* N° XIX (1967), pp. 133-163.

*mátala y agonízala con papel y con odio,
sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala
entre las vestiduras hostiles del alambre.*

(vv. 30-36)

La experiencia del yo lírico con los hombres es aún más trágica. No sólo no le es posible en su trato con ellos lo humano integral, sino que hasta este mismo trato humano le es negado. De ahí entonces, su caída a la angustia existencial:

*y cuando poco a poco el hombre fue negándome
y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran
mis manos manantiales su inexistencia herida,
entonces fui por calle y calle y río y río,
y ciudad y ciudad y cama y cama.
Y atravesó el desierto mi máscara salobre,
y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte.*

(vv. 103-111)

Aun ni siquiera le es dado encontrar en el ser humano en su desamparo, a la *poterosa muerte*, ya que en medio de sus dolores cotidianos no hay lugar para ocuparse de ella:

*No eras tú, muerte grave, ave de plumas férreas,
la que el pobre heredero de las habitaciones
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
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
que entraba por los vagos intersticios del alma.*

(vv. 112-124)

5. Así el poeta ha llegado al punto más alto de su desamparo frente a la constatación de la vacuidad y sordidez humana, y allí, justamente allí, en ese momento, aparece el *entonces* que nos interesa, uno de esos ilativos que Amado Alonso llama prosaicos¹⁶.

Indudablemente A. Alonso yerra. Ese *entonces* nada tiene de prosaico. Es por el contrario, un instrumento poderoso en la construcción poética, por lo demás altamente expresivo.

Su función en la estructura del poema (y en la conformación del sentimiento del poeta) es justamente interrumpir de modo abrupto la desencadenada corriente de sentimiento y expresión, que ha llegado a su punto culminante.

Pero también, y esto es un valor concomitante, es un alto profundo toque de atención: el alma del poeta se recoge en sí misma antes de conformar su intuición. Es un profundo toque de atención no dirigido en primer término al lector sino a sí mismo, preparando como si dijéramos su alma para expresar lo que sigue. Tono que prepara el alma del yo lírico para lanzarse desde la cumbre de la constatación salvadora; un respiro en medio de la tempestad y la desolación y la angustia que permite al espíritu recogerse en sí mismo y acumular fuerzas antes de llegar al encuentro de esa condición esencial humana que tan desesperadamente ha buscado:

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.

(vv. 125-130)

A partir del ilativo *entonces* el yo lírico expresa que en el ser humano humilde y solidario, constructor, se da también la permanencia esencial originaria que antes sólo encontró en la naturaleza minera y vegetal. Pero en el hombre el modo de darse de la permanencia del ser es radicalmente distinto, cualitativamente diverso: el ser humano perpetúa su existencia a través de lo que construye:

Ya no sois, manos de araña, débiles
hebras, tela enmarañada:

¹⁶Amado Alonso: *op. cit.*, p. 138.

*cuanto fuisteis cayó: costumbres, silabas
raidas, máscaras de luz deslumbradora.*

*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
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*

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

(vv. 180-197)

y a través de su existencia histórica y de su lucha en ella. La muerte cobra también sentido en el hombre, pero entendida como etapa en su desarrollo histórico: De aquí la invocación que hace el yo lírico al anónimo multitudinario creador de Macchu Picchu:

Sube a nacer conmigo, hermano.

*No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.*

*Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:*

*traed a la copa de esta nueva vida
nuestros viejos dolores enterrados.
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:*

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.

*contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados.*

(vv. 380-417)

Se tiene ahora aquí (y a partir del ilativo *entonces*) un temple de ánimo diverso.

Un temple de ánimo en el que el yo lírico manifiesta su confianza en el ser ahí del hombre, en lo que construye y en su lucha, en su creación a través de su existencia histórica.

El olvidado creador de Macchu Picchu puede ya encarnarse en el yo lírico, quien entonces, abriendo paso a su *Canto General*, puede ya decir:

*Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi angre.*

(vv. 423 y s.)

En suma, en *Alturas de Macchu Picchu* se expresa estéticamente la oposición de estos dos distintos temples de ánimo mediante la oposición entre dos tipos lingüístico diverso confrontados y unidos a través del ilativo *entonces*.

CONCLUSION

El ilativo *entonces*, elemento de oposición y enlace, en suma, no sólo opone, enfrenta abruptamente dos distintos temples de ánimo del yo lírico, dos concepciones opuestas, antitéticas, de lo dado, del mundo y del hombre, de la vida y de la muerte, sino además y esencialmente, tal como lo hemos visto, dos tipos opuestos de estructura lingüística. Y es esto lo importante, lo decisivo, puesto que sólo a través de su expresión idiomática estos distintos temples de ánimo del yo lírico adquieren rango poético. Los contenidos contrapuestos sólo tienen realidad estética en cuanto se materializan, por decirlo así,

en dos formas lingüísticas diversas. Es en ellas, en su oposición, en las que se estructura como oposición poética la oposición conceptual.

Sólo por ello nos es dable no sólo aprehender dichos contenidos sino aprehenderlos como contenido poético, no filosófico, ni político, etc.

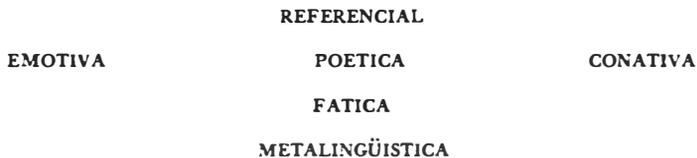
Lo que nos impresiona *estéticamente* no es el contenido conceptual, no la intuición original, no ese ángulo singular de la realidad que ha captado el poeta, sino las formas lingüísticas que constituyen el mensaje, las cuales orientan no al referente (contexto; cosas y relaciones) ni a los otros factores envueltos en la comunicación lingüística, sino a ellas mismas, como tal mensaje.

R. JAKOBSON¹⁷ ha esquematizado los factores envueltos en todo proceso de comunicación lingüística, en la forma siguiente:



Un *emisor* (hablante) envía un *mensaje* a un *destinatario* (un oyente). Este mensaje, para que sea operativo, requiere de la existencia de un *contexto* (o referente; cosas y relaciones) verbal o susceptible de ser verbalizado; de un *código* (o *lengua*), común a lo menos parcialmente, al emisor y al destinatario, y de un canal físico y la correspondiente conexión síquica entre emisor y destinatario: el contacto.

Cada uno de estos factores origina una determinada función lingüística, como se aprecia en el siguiente esquema:



¹⁷Véase Roman Jakobson: "Linguistics and Poetics", en Thomas A. Sebeok (Ed.): *Style in Language*, Second Printing. Cambridge, Mass., the M. I. T. Press, 1964, pp. 350-377; traducción al francés: "Linguistique et Poétique", en Roman Jakobson, *Essais de linguistique*

etique générale. Paris. Les Éditions de Minuit, 1963, pp. 209-248; véase también Edward Stankiewicz: "Linguistics and the Study of Poetic Language" en T.H. Sebeok (Ed.): *Style in Language*, *op. cit.*, pp. 69-81.

Ya Karl Bühler había señalado en su modelo clásico de las funciones del lenguaje la función *comunicativa*, *simbólica* o *referencial*, orientada al contexto; la función *sintomática* o *emotiva*, orientada al emisor, y la función *apelativa* o *conativa*, orientada al destinatario¹⁸.

A estas funciones, de acuerdo con los factores restantes —código, *contacto* y *mensaje*— que presenta el esquema de Jakobson, hay que agregar respectivamente las funciones *metalingüística*, orientada al código; *fática*, orientada al contacto, que encontramos en aquellos mensajes dirigidos esencialmente a establecer, prolongar, interrumpir una comunicación o simplemente a verificar si las conexiones física y síquica funcionan, y, finalmente, la función *poética*¹⁹. Lo que la caracteriza es el enfoque del mensaje en cuanto tal.

En este sentido, en *Alturas de Macchu Picchu*, es el mensaje en su totalidad, no el referente, ni los otros aspectos de la comunicación, lo que atrae la atención del lector, del destinatario.

En ese mensaje en cuanto tal se expresa una oposición, un marcado contraste en el sentido. El mensaje está estructurado sobre la base de un paralelismo de contraste abrupto entre dos temples de ánimo diversos, entre dos contenidos opuestos.

Fuera de todo lo ya indicado considérese la oposición relevante entre el término de la primera parte del poema:

*y cuando poco a poco el hombre fue negándome
y fue cerrando paso y puerta*

*sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte.*

*. hundi las manos
en los pobres dolores que mataban la muerte,*

¹⁸Karl Bühler: *Teoría del Lenguaje*: Madrid, Revista de Occidente, 1950, pp. 35-45.

¹⁹Puesta de relieve especialmente por Jan Mukařovský: "La dénomination poétique et la fonction esthétique

de la langue", en *Actes du Quatrième Congrès International de Linguistes* (Copenhague, 27 août - 1^{er} septembre 1936). Copenhague, Einar Munksgaard, 1938, pp. 98-104.

*y no encontré en la herida sino una racha fría
que entraba por los vagos intersticios del alma.*

(vv. 103-124)

y el de la segunda parte:

Sube a nacer conmigo, hermano.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

(vv. 380 y 424)

Estos dos contenidos, estos dos templos de ánimo opuestos se manifiestan, e despliegan, también inevitablemente, en las formas lingüísticas empleadas (y también en la estructura métrica, rítmica especialmente, problema que hemos dejado por ahora de lado, deliberadamente).

La unión, la disyunción de estos dos contenidos y formas opuestas se hace patente en el uso de *entonces*, elemento que aquí, como en otras partes de la poesía nerudiana, juega un papel como elemento estructurador de la totalidad de un poema.

GASTÓN CARRILLO HERRERA

Universidad de Chile