

El tema de la muerte en "Alturas de Macchu Picchu" de Pablo Neruda

por

Mario Rodríguez Fernández

Si hemos de lograr que el poema se despliegue por sí mismo ante nuestros ojos, tal como es él en realidad, debemos rechazar cualquiera instancia ajena a él aunque en apariencia semejara pertenecerle, pero que en esencia no hace más que oscurecerlo. La legitimidad de nuestro análisis estará fundada, en buena parte, en esta convicción, de modo que si hay exclusión de alguna estructura del poema que hasta ahora se haya considerado esencial, no se debe ello a un simple no ver, sino que provendrá de la patentización peculiar en que se muestra el fenómeno poético.

Hay una idea oscurecedora que pesa sobre el poema y que ha impedido que éste se despliegue en sí mismo. La idea es que el creador es marxista y que por riguroso reflejo la obra también lo es. Como una proposición de esta especie entra en la categoría de la más pura evidencia, entre otras razones porque, aparentemente, se muestra fundada en el objeto mismo, el análisis del texto se ha verificado en este único sentido, con resultados que en rigor, no podríamos considerar satisfactorios, ya que se ha dado por supuesto un modo de ser del poema constriñéndose a él como la única vía analítica adecuada*.

*Cfr. Mario Rivas. *Exégesis del poema Alturas de Macchu Picchu de Pablo Neruda*. Santiago de Chile, Imprenta y Litografía Stanley, 1955. Y Pablo García.

muerto 'vive' todavía porque le *importa* al yo, porque siempre tendrá algo que decirle. Manifestado de otra forma: el hombre enterrado en Macchu Picchu nos pertenece y puede aún hablarnos porque sea como sea —a través de la muerte y el tiempo— es *el hombre que vive y muere sufriendo, el hombre que es más ancho que el mar y sus islas*, del cual el yo se siente para siempre solidario.

En este plano, la vinculación se resuelve en un dar y recibir, en un ofrecer y un pedir: *Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta/ ... Dadme el silencio, el agua, la esperanza/*.

Ha desaparecido la muerte bajo el poder avasallador de la vida. El morir ha sido anulado por la dicha de sentirse hombre entre los demás hombres, hermano, en verdad. El angustioso y desolado modo de estar en el mundo del hablante lírico (los cinco primeros cantos) ha sido reemplazado por el amparo que da el hecho de sentirse unido a los demás hombres, de sentirse próximo del aparentemente más lejano, del que pudo pensarse que estaba perdido para siempre y que resultó al fin hermano del poeta:

Sube a nacer conmigo hermano



Un desvío semejante, que más bien es una entrega fervorosa a lo más fuertemente aparential, ha oscurecido no sólo otros sentidos tan ricos como el mencionado, sino lo que en última instancia el poema es.

Tenemos la convicción, nacida del dejar que la obra se haga patente tal como es en realidad, que la peculiar relación de máxima inmediatez establecida entre el hablante lírico y la muerte —relación fundada en dos instancias: una inicial en que la relación es anterior a toda posible consolación e interpretación, y otra final en donde la muerte aparece como encubierta, como debilitada frente a un yo que se siente puesto en la amplia conexión de la vida del pueblo— constituye el módulo central del poema —si se quiere el *leit motiv*— y su análisis será por consiguiente el modo de acceso más adecuado.

La existencia inauténtica

La cuestión de la muerte en los cinco primeros cantos de *Alturas de Macchu Picchu* está propuesta en el modo más propio de los grandes poetas metafísicos. Términos como “pequeña muerte” y “muerte propia” son fácilmente reconocibles en esta tradición lírica, como lo son ideas fundamentales como aquella que la muerte está en la vida. Pero sí es posible aun dar nombres: Rilke. “*El libro de las horas. Malte*, no podemos dejar de reconocer que se trata del Rilke de Neruda” o “el T. S. Eliot de Neruda”, si se trata de dar otro nombre. Es decir, de Rilke y Eliot *incorporados*, más bien *transpasados*, *atemperados* por el genio poético de el autor de *Canto General*.

En el primer nivel la cuestión de la muerte se nos presenta

“Interpretación de Alturas de Macchu Picchu de Pablo Neruda”. *Pro Arte*, Santiago de Chile, año II, N° 5, agosto de 1953.

obrando por ausencia, se nos pone a la vista el modo de ser de la existencia cuando falta en ella la conciencia de la muerte.

La situación en que se encuentra el hablante lírico que nos revela el canto primero es la manifestación más propia "del ser caído en el mundo". El hablante se vive a sí mismo pálidamente, es incapaz de interesarse, de comprometerse. Se manifiesta incapaz de discernir entre las posibilidades accidentales que se le ofrecen y las esenciales que convienen a su propio ser. Se muestra instalado con cierta seguridad en el mundo, ajeno a la rigurosidad y al carácter conminatorio del existir auténtico.

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 luna¹.

El yo aparece entregado a posibilidades accidentales que no lo conminan, no lo tocan fuertemente, lo que determina una disposición afectiva de vaciedad, indiferencia, irresponsabilidad, en suma frente al existir. Experiencias tan definitivas como el tiempo han sido reducidas por el hablante lírico a un mero acontecer —otoño, primavera— que no llega a inquietarlo más allá de una verificación efectiva del fenómeno, totalmente externo aquí, como si él no fuera capaz de producir los más trastornadores efectos en la existencia. De todo ella resulta una disposición afectiva —un temple de ánimo²— de vaciedad, indiferencia frente al existir.

¹Pablo Neruda. *Obras Completas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, p. 289. Todas las citas posteriores del poema corresponden a esta edición.

²Johannes Pfeiffer. *La Poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, se refiere al temple de ánimo en los siguientes términos: Heidegger habla de la fuerza reveladora del temple de ánimo; Jaspers, de su virtud iluminadora. En este nuestro estar templados, atemperados, y por medio de él, se pone de manifiesto lo que ocurre en lo más profundo de nuestro ser; el temple de ánimo nos coloca ante nosotros mismos, traiciona algo de las secretas profundidades de nuestra verdadera situación", p. 54.

Pero la lírica es por esencia el modo más justo de poner de manifiesto el ser del hablante en el acto lingüístico. En otros términos, la obra lírica es una estructura de lenguaje fundada en el predominio de la dimensión expresiva por sobre la apelativa y representativa. Así nos explicamos el modo tremendo en que el poeta nos aventaja. Nosotros pretendemos enunciar un temple de ánimo, el lírico lo pone simplemente de manifiesto. Estamos, pues, ante una revelación del ser altamente peculiarizada. Se trata de un decir en que lo temático no tiene importancia, sino lo que sin decirlo se pone a la vista en ésta temática. De este modo toda situación objetiva creada por la dimensión representativa, que aunque subordinada no puede faltar en el poema, carece de valor como concreción o pura visibilidad, es ella un medio, un fundamento para desplegar la más profunda interioridad, la más poderosa peculiaridad del ser del hablante. Reiteremos que este profundo despliegue y esta poderosa peculiaridad no están dichas (enunciadas), sino puestas al frente, descubiertas *sin ser dichas*³.

Así toda la conceptualización propuesta para el temple de ánimo del primer canto, está puesta de manifiesto con insuperable justeza en el verso inicial:

Del aire al aire, como una red vacía,
iba yo entre las calles—

Si para la comprensión de lo que significa existencia inauténtica conviniera recurrir a una imagen, no habría otra más propia y bella que la de una red vacía que oscila vanamente.

Henos aquí enfrentados a un yo que se vive a sí mismo y al mundo como carentes de finalidad y sentido, más acotadamente, “despojados” de la finalidad y sentido originales y por consiguiente empobrecidos (—connotaciones atraídas por la imagen de la red vacía—). Pero, si el yo tiene conciencia de su falta de refe-

³Cfr. Félix Martínez Bonatti. *La estructura de la obra literaria*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, p. 129.

rencia original y empobrecimiento, no podría ser designado como existencia impropia, ni como "ser caído en el mundo", sólo se puede tomar conciencia de un estado semejante cuando ya no se está inmerso en él, cuando la ganancia de otro estado, o aun siquiera la posibilidad de ganarlo, permite hacerse cargo de la impropiedad en que se ha vivido o todavía se vive. Debemos responder al pero inicial del párrafo, que es este el caso específico aquí cuestionado. El hablante lírico se expresa desde un dominio —que aunque no podamos aún calificar de existencia propia es de naturaleza superior al hasta aquí revelado— y temporalmente de suyo posterior*.

Entregándonos, luego, al modo de presentar las cosas, debemos agregar como nota de la impropiedad manifestada en este canto, la falta de conciencia efectiva del despojo, empobrecimiento, banalidad, irresolutividad que se han abatido sobre la existencia. En rigor, el yo ha caído en ciertas circunstancias y crecido en ellas. Ninguna lo conmina, lo obliga a dar la cara, lo compromete, lo expone a algún riesgo. Luego, nada hay que exija a centrarse sobre sí mismo y a asumir, en seguida, sus posibilidades más propias —que son al mismo tiempo las más radicales— para llegar finalmente a la posibilidad más alta: la autenticidad.

El yo ha *caído* en el amor:

(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.)

*La evidencia más inmediata de esta afirmación reside en que la interioridad desplegada es propuesta como pasado. Se trata de un modo de vida anterior al ahora vivido y desde el cual se habla. Esta perspectiva se sostiene hasta el canto vi, en donde el yo se enfrenta a un *tú* (las ruinas de Macchu Picchu) que le conmueve poderosamente. Desde este momento del enfrentamiento el hablante se hace cargo de su pasado, manifestándolo como interioridad lírica. Se trata, pues, de un pasado acomodado según la conveniencia de un ahora, entregado desde el

Esta experiencia, la del goce amoroso donde los cuerpos en profunda ardentía llegan a consumirse como los ácidos y el amor, adopta como resolución definitiva la forma de la más alta batalla, enfrenta al yo a una posibilidad más concreta de realización, pero incapaz ciertamente de abrirle la pura peligrosidad de la existencia, su carácter expuesto, su radical inseguridad.

También el yo se ha entregado a ciertos vagos manejos. Alguien le mostró un mundo encubierto en lo subterráneo, en los espacios profundos y hasta allí descendió sin saber con certeza por qué, ni para qué. Sin haber visto nada volvió a la marchita existencia cotidiana:

Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre enterrada
hundiendo su espiral más abajo de todas
las hojas de color de ronco azufre:
más abajo en el oro de la geología,

como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.

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.

El yo impulsado por un ser amado (alguien entre los violines) descendió a las profundidades, a lo geológico, al más cabal ám-

nuevo punto de vista que le proporciona un nuevo estado. Desde aquí al hablante se le hace presente que en la impropiedad de su vida anterior no existía la conciencia de tal impropiedad, cosa además de evidencia suma, y así se obliga a manifestarlo.

El carácter señalado para este primer canto —entrega de un pasado— puede reafirmarse con palabras del propio poeta: "escribí mucho tiempo más tarde este poema de Macchu Picchu: Como es la preparación de una nueva etapa de mi estilo y de una nueva preocupación en mis propósitos, ese poema salió demasiado impregnado de mi mismo. El comienzo es una serie de recuerdos autobiográficos". Revista *Aurora*, Santiago de Chile, N° 1, julio de 1954.

bito telúrico. Aunque los términos amor y descenso pudieran sugerir un ánimo órfico, en realidad se desciende más bien como empujado, movido por circunstancial elementalidad, sin que aparezca en ningún momento la alta posibilidad de rescatar un bien perdido. No puede ser de otro modo porque el yo nada ha podido perder, en tanto ha sido incapaz de ganar algo. Y en verdad, nada ha ganado para sí el hablante lírico: en lo profundo vuelve a encontrarse con la vaciedad e inconsistencia que reina en lo exterior.

Hemos dicho que la muerte obra aquí por ausencia. El hablante se nos manifiesta como una existencia inauténtica porque no está enfrentado a ninguna situación radical, nada ha logrado despojarlo de su seguridad y de su banalidad, ni nadie ha sido capaz de animar y enriquecer la vaciedad de su existir. Hay múltiples situaciones radicales referidas a la existencia: azar, dolor, culpa, pero sin duda la más radical de ellas es la muerte, y así lo pondrá en descubierto finalmente el hablante lírico de Macchu Picchu: Existir significa estar cara a cara a la muerte, tal es el sector del ser iluminado en los primeros cantos del poema.

Ahora se puede ignorar, se puede evitar estas situaciones radicales, límites, en rigor, y entregarse a la existencia cotidiana encubriendo la inseguridad, finitud y riesgo del existir. Aun podemos en ella sufrir, gozar e interesarnos —el yo se interesa por el amor, la búsqueda de un mundo enterrado— pero será como a ciegas, y *como un ciego regresé* y no con los 'ojos abiertos' que tenemos cuando hemos alcanzado el justo modo de ser que conviene a nuestra existencia. Podemos decir desde este punto que el yo irá hasta Macchu Picchu con estos ojos abiertos, perfecto resultado de estar en vista de la muerte.

Se podrá argüir que esta interpretación es antojadiza, que nada tiene que hacer aquí la muerte, que ni siquiera se la mienta. El segundo y tercer cantos nos podrán reconciliar con nuestros supuestos opositores. En ellos se completa con acusada nitidez la

cuestión de la muerte iniciada en este primer canto. Se comienza poniendo de manifiesto la banalidad, la inautenticidad de una determinada existencia (la propia) —canto 1º. En seguida se ofrece la posibilidad de una abertura a la autenticidad (comprendida aquí como un tomar conciencia de la dolorosa condición de lo humano) a través de ciertas preguntas radicales como aquélla: ¿qué es la vida? Final del canto 2º. Y preguntando por la vida se llega a la muerte: *El ser como el maíz se desgranaba* (comienzo del canto 3º) en donde el existir aparece enfrentado a la más radical realidad al abrirse a la idea conmocionadora de que la muerte está en la vida. La existencia colocada en esta situación no puede menos que sentirse expuesta, arrojada al sumo peligro, y procurará centrarse firmemente sobre sí misma, reordenar sus posibilidades más propias en una acusada tensión; en verdad, se le descubrirá el existir auténtico.

Aquel mundo en que los hombres se sienten seguros como en su casa (en la terminología de Bachelard⁴) se ha derrumbado bajo los poderosos golpes de la muerte. Tal es el proceso descubierto en estos tres cantos.

La pregunta por la vida

Con este enunciado pretendemos hacer patente lo que suponemos la esencialidad del segundo canto. Ella se presenta fundada, por una parte, en la toma de conciencia de la banalidad, vacío, encubrimiento y falta de consistencia de la vida humana —modo de ser ya desplegado en el canto inicial— y por otra parte fundada en la dolorosa y hostil relación comunitaria.

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,

⁴Gastón Bachelard. "La poétique de l'espace". París, P.U.F., 1958.

el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge
en los determinados manantiales marinos
y taladra el metal palpitante en sus manos.

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

No: por los corredores, aire, mar o caminos,
quién guarda sin puñal (como las encarnadas
amapolas) 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:

Lo más tierno del mundo, la flor —establece el yo— es capaz
de darse fecundamente al otro. Lo más impenetrable, la roca, a
pesar de los golpes y tensiones de que es objeto jamás pierde su
sentido original. Sin embargo, el hombre es incapaz de darse (de
crear un vínculo⁵) al hombre —su sangre guarda puñales— co-
mo es incapaz de conservar su referencia propia: su alma ha sido
degradada, despojada, por el odioso vivir cotidiano.

Falta de sentido original, incomunicación, hostilidad son en-
tonces las notas propias que definen —junto a las ya expuestas—
la condición de la existencia diaria. Ella llegará a carecer de este
modo de todo fundamento, de un real asidero.

⁵Cfr. Félix Schwarzmann. *El sentimiento de lo humano en América: Antropología de la convivencia*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1953, Tomo II, Capítulo IV, "El mundo poético de Neruda como voluntad de vínculo".

Una convicción de esta especie atrae como de suyo, si no es que se impone un conformismo ilusorio o la degradación de la cotidianidad, una imperiosa necesidad de fundar la vida, de dotarla de contenidos reales.

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en un autobús o en un barco en el crepúsculo, o en la soledad más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido de sombras y campanas en la misma gruta del placer humano,

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).

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

.....

No tuve sitio donde descansar la mano y que, corriente como agua de manantial encadenado, o firme como grumo de antracita o cristal, hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano extendida. ¿Qué era el hombre? ¿En qué parte de su conversación abierta

entre los almacenes y los silbidos, en cual de sus movimientos metálicos vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?

El hablante lírico comienza a inquirir sobre el fundamento del ser (*la eterna veta insondable*) y se vuelve para ello a los de-

más hombres, al *otro* capaz de franquearle, de mostrarle cara a cara lo más propio y permanente del ser humano. Entonces el yo busca en lo cotidiano, en medio de las multitudes, calles de una ciudad, autobuses, barcos, allí donde la vida pulula y se agita en el anonimato colectivo; o bien, en la soledad más profunda, aquella que experimentamos en las formas sociales en que parece que precisamente no existiera (formas sociales creadas, en verdad, para anular la soledad: fiestas nocturnas, casas del placer, pero que al faltar en ellas el fundamento de una verdadera relación humana, nos sentimos más que nunca terriblemente solos), tratando de tocar la veta antes entrevista en la permanencia de la piedra o en la claridad repentina del amor. Aquella veta que está encubierta, enterrada, pero que debe existir como la permanencia, como la identidad que muestran ciertos entes —el maíz y el agua.

Lo que quiere poner en descubierto el yo es el fundamento del ser, lo que hace que el hombre sea hombre y no otra cosa, entendiendo fundamento como la permanencia indestructible, como lo imperecedero que debe existir en el ser humano (y que debe existir del mismo modo que un número repetido en el cereal desde su germinación hasta su desgranada madurez. O como la patria transparente del agua, visible desde la nieve de la montaña a la ola que finalmente la recibe).

Sin duda que este fundamento puede y debe abrirse a partir de la propia existencia, pero uno como único es incomprendible, se necesita imperiosamente del otro. Tal necesidad conduce al yo a presentarse como una mano extendida, dispuesta a aprisionar cualquier indicio tangible del existir (*hubiera devuelto el color o el frío de mi mano extendida...*). La imagen es patética y justa para indicar la voluntad de vínculo del hablante, lo es aún más en cuanto se poetiza el fracaso de la tentativa:

no pude asir sino un racimo de rostros o de máscaras

no tuve sitio donde descansar la mano.

La pura apariencia es lo que define al ser humano, sólo podemos ver su rostro, su máscara, no está a la vista su permanencia y propiedad. ¿Cómo penetrar en ella? ¿Cómo sacarla a la luz? ¿Cómo asirla? La pregunta por la vida aparece, entonces, como propia de suyo a la toma de conciencia de la banalidad y del carácter errático de la existencia del hombre:

¿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?

Mediante la pregunta por la vida el hablante lírico aparece como haciendo suyo un modo de ser más propio. En cuanto el yo comienza a cuestionarse sobre los más conminatorios problemas que atañen al hombre. ¿Qué era el hombre; o qué es la vida?, está en vía de superar la condición banal de su vida (ya definida en el canto 1º) y abrirse hacia la alta posibilidad de fundar su existencia.

Es de suyo evidente que la realización de tal posibilidad podrá permitir al yo darse la mano con el *otro*, pues fundar la existencia significa aquí —por lo manifestado anteriormente— encontrar y hacerse cargo de un vínculo común a todos, capaz de mostrar la propiedad original del hombre.

Ha nacido de este modo en el ánimo del hablante la preocupación por el ser del hombre. Al contemplarlo en la cotidianidad

con la nueva mirada que supone esté preocuparse lo ve enfrentado a la más dolorosa realidad: la muerte. Nadie se puede llamar a engaño sobre ello: vivir es estar en vista de la muerte. Tal es la respuesta a la pregunta por la vida. Esencial respuesta que arrojará al yo en el más alto desamparo, en la más hermética soledad.

La muerte está en la vida

La pequeña muerte

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.

La idea esencial puesta de manifiesto en el canto III es que en cada día de la vida nos asalta un *quebranto aciago*, que en un amplio y metafórico sentido puede ser llamado *muerte*. Este quebranto aciago es, en rigor, la cotidiana degradación del hombre. Algo muere en nosotros cada día, nos vamos empobreciendo y desgastando en medio de los acontecimientos miserables, del mismo modo que una mazorca de maíz se desgrana en el granero.

Se trata de expresar la idea que vivir es un diario morir. Respuesta rigurosa a la pregunta por la vida del canto anterior. Este morir no es el total dejar de ser, como es de suyo pensar la muerte, sino el paulatino empobrecimiento del hombre, el despojo cotidiano de que somos objeto. ¿Quién así nos empobrece y despoja? Los miserables sucesos que acaecen la existencia, los hechos perdidos en la opaca cotidianidad. Estamos frente a otra cara del ser caído en el mundo, ella se refiere al proceso de constante degradación del ser humano, que aproximadamente, en el sentido que algo nuestro deja de existir día a día, es una *pequeña muerte*. De este modo la *muerte* está puesta en la vida, establecida en lo cotidiano, vivir es un constante sobrevivir de esta *muerte*.

En la tradición lírica —Rilke, *El libro de las horas*, *Malte Laurids Brigge*⁶— aparece propuesta la idea de la pequeña muerte. El término designa a la muerte que nos coge de improviso, el morir en la opacidad de lo cotidiano, en la indiferenciación de la masa. Frente a este morir se presenta otro gravemente diferente: *la muerte propia*. Ella es la que *de Dios ha sido enviada* (Rilke)⁷, la que nace de la propiedad más peculiar de cada vida. Sin duda que las connotaciones tradidas por el término —pequeña muerte y muerte propia— resuenan poderosamente en *Alturas de Macchu Picchu*, pero es también evidente que se han propuesto otras nuevas, o han sido enriquecidas o simplemente transformadas las viviendas originarias.

La justeza del término pequeña muerte pone de manifiesto el sector del ser aquí plasmado. Se designa con él lo que para el hablante lírico es de una conmovedora evidencia: si la muerte está en la vida cotidiana, es una muerte de la que no se puede morir, es tan imperfecta y miserable como la existencia diaria, es

⁶Rainer Maria Rilke. *Gedichte. Poesías*. Santiago, Editorial Nascimento, 1953. Traducción y prólogo de Yolando Pino Saavedra. Segunda edición bilingüe aumentada.

⁷"Oh, Señor, dad a cada cual su propia muerte". Op. cit., p. 129.

una pequeña muerte. Rilke se ha referido a la imperfección del proceso en *La Princesa Blanca*, como siempre, con precisión definitiva: *Muchas cosas son muerte y no se las puede enterrar*⁸.

Hemos dicho que a la pregunta ¿qué es la vida? el hablante se ha respondido con la idea que vivir es un diario morir (aunque este morir sea, en rigor, un no poder morir). *La muerte en la vida* es la formulación que pretende recoger esta idea. Ella significa, en forma traslaticia, la pérdida de la autenticidad que va acaeciendo a cada momento en la vida del hombre. La imagen del ser como el maíz constantemente desgranado, una mazorca cada vez más pobre, nos ilumina poéticamente el sentido cabal de la pérdida. El dolor del despojo se pone de manifiesto en la imagen de la copa negra que se bebe temblando. La idea que *muerte* no es ni siquiera poder morir, se hace patente en el verso: *que no una muerte, sino muchas muertes llegaban a cada uno*. Todo ello contribuye, al fin, a mostrar el hombre como sin fundamento, sin permanencia, constantemente degradado en la más profunda soledad.

La poderosa muerte

Pero esta 'muerte' de la que no se muere, esta pequeña muerte, no ocultó al hablante la verdadera muerte. Vivir para el hablante lírico fue un estar cara a cara a la muerte. Su presencia poderosa moraba en la vida y lo invitó muchas veces:

La poderosa muerte me invitó muchas veces:
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

⁸Rainer Maria Rilke. *Das Stundenbuch*. (El libro de las horas). Leipzig, 1918.

La muerte estaba presente esencialmente en el mundo, contenida en todas las cosas, agazapada en ellas. Era una presencia invisible pero cierta (como la sal en las olas) y su actuar, aunque también secreto, poseía una fuerza tremenda capaz de dividir totalmente lo establecido, lo ligado, o construir sobre la vida su reino permanente frío o inhóspito.

Entonces el yo quiso conocer, mirar esta presencia y esta fuerza oculta que trastornaba la existencia. Quiso ver la muerte y vino a ella.

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 vienes,
sino como un galope de claridad nocturna
o como los totales números de la noche.

Llegó a su mismo borde, donde la atmósfera se hace enrarecida, al recinto donde los vegetales y minerales encuentran su quietud mortal, adonde desembocan los interrogantes fundamentales: al vacío. Pero la muerte, ese ancho mar (la imagen mar-muerte surge naturalmente de la tradición poética) no es un proceso que se pueda experimentar gradualmente (como el venir ordenado de las olas), sino un hecho perfecto y definitivo como la multiplicación totalizadora de la noche cuando ella cubre el mundo. En rigor, sucede que la muerte no puede ser vivida (en extremo rigor sólo podría ser vivida hasta el momento, que por así decirlo, decimos 'adiós a la vida'), la experiencia del hecho jamás llega a ser la definitiva, ya que no es posible su visita, sino cuando ya no se está en la vida. *Vestimenta roja, cercado silencio, patrimonio de lágrimas*, son términos que aluden a esta realidad.

La muerte así concebida, como un hecho externo al hombre

porque no se puede vivir, y que de pronto coge la vida y la anula no tiene nada que decir al yo. Recordemos cómo éste está empeñado en la búsqueda de la autenticidad del ser humano, en el rescate de una permanencia definitiva, en la preocupación de fundar la vida. Sin duda que para tal tentativa el carácter descubierto de la muerte no tiene un gran sentido, aunque venga en reafirmar la idea conmocionadora que la muerte está en la vida. En este nivel los caminos se van cerrando implacablemente para el yo. El se nos aparece, ya como aprisionado en un mundo hostil, inhóspito, banal, carente de vínculos humanos, sin un lugar de amparo, y en donde la realidad más cierta es la poderosa presencia de la muerte, entendida ahora como la repentina y total anulación del ser del hombre.

Es así evidente que el yo no podía conformarse con las pequeñas muertes del hombre, muertes falsas, como las que sufre el árbol en otoño, que determinan, luego, falsas resurrecciones:

No pude amar en cada ser un árbol
con un pequeño otoño auestas (la muerte de mil hojas)
todas las falsas muertes y las resurrecciones
sin tierra, sin abismo:

Pretendió el hablante lírico ir más allá de todas estas formas aparentes, indicios que ocultaban lo buscado incesantemente: el fundamento del ser humano. Ello le fue negado una y otra vez en la misma medida que le había sido negado el vínculo humano. Es decir, la ausencia del vínculo determina la imposibilidad de acceder al fundamento.

Y en esta soledad absoluta el hablante se encuentra cara a cara con la muerte, no con la pequeña muerte, ni con la poderosa muerte, sino con la *propia muerte*.

La propia muerte

quise nadar en las más anchas vidas,
en las más sueltas desembocaduras,
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.

Con la propia *muerte* estamos en el último peldaño de la cuestión de la muerte —como hasta aquí se ha propuesto. El hablante lírico se hace cargo de que la muerte *es*, en la medida que *es*, suya. Que ella ha nacido de la propiedad de su vida, es decir, que de la peculiaridad vital, descubierta en los cantos anteriores (soledad, degradación, conciencia de la presencia de la muerte), ha ‘nacido’ una muerte también peculiar.

¿Cuál es, entonces, el sentido que la amenaza de la muerte tiene para la vida? Según lo puesto de manifiesto en estos cinco cantos, arrancar al hablante lírico de *Macchu Picchu* de la banalidad y opacidad del existir propuesto en el primer canto (*del aire al aire como una red vacía*) y arrojarlo a otro existir en donde se ve enfrentado a la situación más radical: la muerte propia.

Sin duda que el yo ha ganado un estado más rico que el poseído inicialmente (su existencia se ha llenado de una profunda tensión), pero todavía se muestra incapaz de abrirse hacia un modo fecundo de ser apropiado a lo que es él mismo.

Tal incapacidad se patentiza de un modo justo en lo que viene a resultar al fin la muerte propia.

En esencia la muerte propia debe entenderse como la apropiación de la muerte extraña, ajena, y su transformación en una muerte que venga a constituir un *estímulo*, una tensión que orga-

nice la vida en un auténtico ser-sí mismo. Dicho de otro modo. Si concebimos la muerte como cosa *cierta*, forzosa a nuestra existencia, pero como *incierta* en su hora de llegada, procuraremos organizar nuestra vida de tal modo que en el presente quede plenamente cumplido su sentido. Habremos, así, asumido el verdadero significado que debe tener la muerte para la vida.

Pero la muerte propia propuesta en el poema participa a la par de esta significación ya enunciada y de otra nueva. Es ella, fundamentalmente, la que se refiere a la incapacidad de esta muerte propia para otorgarle un sentido a la vida del yo.

La muerte propia del hablante lírico sigue participando de los elementos constitutivos de la pequeña muerte. No es la muerte grave que lleva bajo la piel vacía (aquella ave que picotea las entrañas) el hombre miserable que apenas se alimenta, *sino un pedazo de la pequeña muerte, sin paz ni territorio* (este morir atormentado de cosas que ni siquiera se las puede enterrar). La verificación de ello llevó al hablante a *empuñar* los dolores que mataban la muerte, es decir a penetrar en la cotidiana degradación del ser humano, en aquel *quebranto aciago* (que es como una muerte de la que no se puede morir), degradación y quebranto —dolores— que matan —impiden— la muerte:

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 la 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.

Pero en la herida que producían estos dolores no encontró sino una *racha fría*. Así, el yo se ha hecho cargo de la muerte propia sin poderle arrancar ningún sentido que dote a su vida de real consistencia. Por el contrario, se ha vuelto a enfrentar al vacío a la vaguedad que determinan, en términos generales, el existir. Los únicos contenidos reales que en él se han encontrado son la conciencia de la condición dolorosa de la vida humana y la convicción que la 'muerte' "vive" en la existencia. Tal verificación se pierde ante la imposibilidad de fundar un vínculo humano certero.

Se ha concluido aquí la primera instancia en que se ofrece la cuestión de la muerte. En el canto que sigue comienza una segunda y peculiar manera de enfrentarla.

La muerte del 'otro'

En el canto VI del poema cambia radicalmente el modo de plantear la cuestión de la muerte.

Hasta ahora se había tratado de manifestar cómo la propia vida está amenazada por la muerte. Cómo el morir es algo que cada hombre tiene que tomar en cada caso sobre sí mismo. *Cómo la muerte es, en la medida que es en cada caso la mía*. Y cómo ello despierta en el ser humano la conciencia del carácter doloroso de la vida.

Ahora al yo no le interesa la muerte propia ni la pequeña muerte, ellas carecen a la par de sentido. La muerte propia es de suyo pálida e irrelevante en cuanto el yo se siente puesto en la amplia vinculación social, inmerso en el pueblo. La muerte es absorbida por una vida total que se despliega ininterrumpidamente en torno al yo. Asimismo la pequeña muerte es imposible de ser pensada ante la muerte cósmica que se tiene enfrente:

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, vajillas,
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.

En rigor, el hablante lírico se enfrenta a la muerte del "otro". La cuestión de la muerte tiene su origen en la muerte de otro ser, amado tiernamente por el hablante, e invocado con profundo patetismo, pero que de todos modos despoja a la muerte de los caracteres hasta ahora atraídos.

El primer nivel de esta nueva relación con la muerte nace de un peculiar enfrentamiento del yo a un "tú", que lo conmociona profundamente. El hablante lírico se enfrenta a las ruinas de Macchu Picchu:

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
.....
Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.

Pala perdida en la primera arena.

Allí el hombre trabajó y floreció la vida:

Aquí la hebra dorada salió de la vicuña
a vestir los amores, los túmulos, las madres,
el rey, las oraciones, los guerreros.

Pero todo ello se desplomó irremediablemente hasta tocar la tierra (Vid. *supra*: *porque todo, ropaje, piel...*).

Ahora la muerte se hace presente en el mundo y no ya en la vida propia. En verdad, que sigue tocando al yo, pero sólo en la medida que éste se siente vinculado a los entes que han sufrido la muerte. En este sentido la muerte es objeto de contemplación. Puede observarse sus resultados, interpretar su sentido y buscar, incluso, una posible consolación a ella.

Pero ¿qué ha sucedido para que el hablante lírico cambie de un modo tan grave la relación entre los términos propuestos vida-muerte?

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...

El yo se siente vinculado de un modo total al hombre enterrado en Macchu Picchu. A aquel hombre muerto y vuelto tierra hace mil años. El porqué de la relación y el modo de establecerla son aún oscuros para nosotros. Se nos dice que lo que fue el mirar y el hacer del hombre enterrado es el mirar y el hacer del yo lírico. El hablante se siente, por así decirlo, como *puesto* en la vida del otro ser. Hay por sobre la muerte y el tiempo una permanencia de vida posible de ser recuperada en cuanto uno se sienta solidario, hermano del otro. Alta posibilidad a pesar de la fuerza totalizadora de la muerte. A pesar de la evidencia terrible que son las ruinas de Macchu Picchu: ellas no hacen otra cosa que dar cuenta de la muerte.

Ven, minúscula vida, entre las alas
de la tierra, mientras-cristal y frío, aire golpeado
apartando esmeraldas combatidas,
oh, agua salvaje, bajas de la nieve.
Amor, amor, hasta la noche abrupta,
desde el sonoro pedernal andino,
hacia la aurora de rodillas rojas,
contempla el hijo ciego de la nieve

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

Asombrosa afirmación del yo (si la reducimos a los primeros cantos): *el reino muerto vive todavía*. ¿Cómo es ello posible? ¿Cómo rescatar la vida de la muerte? La posibilidad y el modo de rescate están, ahora, a la mano: el amor entre los hombres, el amor entre los hombres americanos.

Cuando la vida está fundada en el sentimiento de ser uno más entre todos y el modo de relación con todos en el amor fraternal, entonces es tal el poder de la vida que avasalla y hace retroceder a grandes golpes la muerte. Así el hombre que sufrió en Macchu Picchu y que dejó de existir oscuramente, "vive" —es capaz de mostrar su dolor, sus lágrimas, de conmover, de "hacerse hermano"— en el alma del yo lírico.

A través del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano
y deja que en mí palpite, como una ave mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!
Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que el mar,
porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas,
y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo
con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.

Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,
la trascendente medida, las piedras del panal,
y de la escuadra déjame hoy resbalar
la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y cilicio.
Cuando, como una herradura de élitros rojos, el cóndor
furibundo
me golpea las sienes en el orden del vuelo
y el huracán de plumas carniceras barre el polvo sombrío
de las escalinatas diagonales, 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,

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

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

XII

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
Mírame 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:

traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caisteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado.
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardásteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.
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.

Estamos frente a una conversión (—y en el punto exacto en que el individuo converso supone haber ganado el estado más propio y conveniente para sí. No hay dicha comparable en el mundo a la dicha que produce este momento. Uno se ha despojado de los viejos problemas, de las antiguas opresiones y aún no se ha hecho cargo de ninguna. Tiene, en verdad, todas las posibilidades de nuevo abier-

tas. Así nos explicamos cómo la muerte aparece mágicamente vencida, felizmente encubierta, enterrada bajo una ilusión benéfica). De un atormentado individualismo se ha pasado a la seguridad de lo social. Ahora ya no considerado como el lugar donde habita lo inauténtico, sino al contrario, donde el hombre está naturalmente puesto, donde se debe hacer cargo de sí mismo, donde le están abiertas las más propias y altas posibilidades. De entre ellas, sin duda que la mayor es la de la auténtica comunicación: *Mostradme vuestra sangre y vuestro surco: decidme aquí fui castigado . . .* etc. El modo elegido por el yo para vincularse al otro es el amor, la piedad, el afecto conmovedor despertado por el dolor y el ser atormentado del hombre enterrado en Macchu Picchu. Pero, en verdad, la cuestión reside en ¿cómo es posible hacerse cargo de una vida ya extinguida? ¿De qué modo puede importarnos tanto lo que allí le ocurrió al hombre?

Se abre la posibilidad y se fundamenta la manera de importarnos, sólo en cuanto hagamos *nuestra*, esa vida y ese hombre. Para ello es menester que el yo lírico se sienta solidario de todos los hombres, y, específicamente, del hombre cuya existencia está marcada por el dolor, el hambre, el despojo, por aquel ser expuesto al dominio cruel de otros (el inca, los sacerdotes, los verdugos). La ternura y debilidad de esta vida conmueve poderosamente al hablante lírico y abre en mayor o menor profundidad, en cuanto sea mayor o menor la conmoción, la posibilidad del rescate. Queda de este modo anulada la muerte del otro, porque, en verdad, ella sólo puede importar tanto como nos arrebatase la *permanencia* de otro ser. Es decir, si la muerte es un hecho que en forma brusca nos arrebatase materialmente al otro, sólo puede ir enterrando paulatinamente, día a día, la *permanencia* (lo que al fin y al cabo terminó por importarnos definitivamente del ser del otro) del hombre desaparecido.

Este vincularse es así posible, sólo en cuanto la fuerza, la permanencia de la vida sea mayor que la muerte. Sin duda que el reino