

ALTURAS DE MACCHU PICCHU
UNA MARCHA PIRAMIDAL A TRAVÉS DE UN DISCURSO
POÉTICO INCESANTE

"Geometría final, libro de piedra"
Alturas, IX

Cincuenta años de escribir poesía autorizan a reconocer una obra en el sentido más clásico de lo hecho, de una propuesta que se nos ofrece y que, por lo mismo, se nos aparece como una montaña difícil de escalar: ¿cuáles pueden ser los caminos escondidos, cuáles las anfractuosidades para tomarse de ellas y poder al menos describirlas? Escribir durante cincuenta años todos los días: he aquí un modelo (para los demás) y, por lo tanto, una tensión que ideologiza de algún modo el discurso producido.

LA ACCIÓN DE UNA POÉTICA

La "montaña" de poesía tiene el carácter de una imagen que se desplaza sobre quien la engendró y define ciertamente su papel: es el "gran poeta" que se quiere gran poeta y que llega a serlo¹. Pero para que esto nos sirva, deberíamos aclarar que no se trata de un juicio de valor sobre lo escrito, o de una apoteosis de reconocimiento, sino de una fórmula que tiene curso social y hace perdurar una historia cuyo modelo podría ser Víctor Hugo y Neruda uno de sus últimos eslabones². Una similar ampulosidad, una similar fecundidad, una inspiración igualmente sostenida, una preocupación política transpoética parecida, sitúan a Neruda en esa línea en la que también deberíamos situar, con variantes, a muchos poetas lati-

¹ "Neruda es un poeta a escala universal; por su frondosidad y su torrente... hallamos el aliento de todo un continente" (C. Pellicer, "Pablo", *Revista de Bellas Artes*, 1973, núms, 11/12).

² "Ante sus padres y pares se arrodilló. Así lo hizo con Góngora y Quevedo, con Lope y Calderón de la Barca" (A. Henestrosa, *ibid.*).

noamericanos, los más conspicuos: Lugones, Darío, Chocano, Martí y todos los que integran el paradigma. Al mismo tiempo una consecuencia: querer ser "gran poeta" es asignarse una misión que encarnándose en una potencia individual concierne a una conciencia social; esa "misión" tiene que ver con la sociedad pero también con la poesía a la que se trata de hacerle cumplir una función bien determinada y alta.

Para el caso de Neruda podríamos adelantar que se trata, al hacerse cargo de esa "misión-función", de una problemática y una historia que se depositan en la Obra entera y que se modulan en el doble sentido de un "hacer conocer" y de un "elaborar". En esta aproximación "lo" poético mismo no es totalmente mediatizado, pero en un aspecto puede ser visto como un instrumento que al ejecutarse permitirá hacer aparecer dicha conciencia social con todas sus fracturas, sus contradicciones e incluso su evolución. Objetivo difícilmente refutable y además muy ennoblecido por un pensamiento que no se ha revisado en décadas de considerar la función de la poesía pero que, por eso mismo, propone dos órdenes de problemas: uno, el de un desarrollo de los términos que aproximan a la "montaña", al "gran poeta", trabajo que puede desembocar en la creación de un espacio en el que se pueda ver un poema en particular y, por lo tanto, una poética en acción; otro, el de una relación entre lo que da consistencia a ese poema y a esa poética que lo produce con los problemas de la determinación del discurso poético en general, en el cual poema y poética se incluyen. Acaso al tratar el primer campo se pueda hacer algo en el sentido del segundo, o sea aportar algunos datos o elementos de juicio para esclarecer la idea de "discurso poético en general" pero, también, abrir el camino para trabajar sobre un poema en particular. Series de inclusiones, en consecuencia, que permiten imaginar pasajes entre diversos circuitos y, además, todo el sistema que liga un aparato productivo con los resultados de su aplicación *desde* los resultados de su aplicación —el poema— para llegar al cual es necesario asumir una generalidad, un proceso entero.

Temática e invención

En este punto podemos proseguir el camino iniciado: se trataba de una problemática y una historia que se debía "hacer conocer" y "elaborar". Es evidente que tanto la problemática como la historia están en esa doble perspectiva: hacer conocer la problemática (como modo de difundirla, objetivarla y ampliarla), elaborarla (dar una interpretación), hacer conocer la historia (denunciar) y darle una forma, un lenguaje, vincularla con lo que concierne al lenguaje poético. De todos modos, la vertiente "hacer conocer" supone un siste-

ma más o menos organizado que se estructura en torno a núcleos conceptuales que juegan entre sí y poseen un valor referencial: sale de aquí el problema de la “temática” respecto de la cual la “problemática” obra como principal alimentador aunque la historia no deje de proveer materiales; por su lado, el “elaborar”, al cual la “historia” le ofrece campo de ejercicio, propone la cuestión de la “imaginación” y su instrumento más notorio, la “invención”, que nos devuelve a la especificidad del discurso pues este “hacer conocer” no puede sino venir transformado mediante imágenes, especificado.

Entre “temática e invención” concebidos más como fuerzas que como campos (un contenido y una forma por ejemplo, tentación que debemos rechazar) se sitúa lo que podríamos designar como “el proyecto nerudiano” al que podemos caracterizar de entrada: dar una voz al despertar de una conciencia cultural autónoma que, como tal, pretende hacer una síntesis entre lo europeo y lo nacional americano, pero voz que apela a una palabra refinada y amplia, de variado registro. A su vez, lo europeo es dos cosas, un sistema de modelos u objetos que entran a ocupar un sitio en América Latina y una manera de ver todo lo que está en el sitio latinoamericano; en ese sentido, lo europeo se incluye en el paradigma del elaborar; lo nacional, que sería el objeto de la manera de ver, no sería necesariamente una esencia, sino ese conjunto de experiencias que dan forma a una historia y generan una problemática y, por lo tanto, dan lugar a esos núcleos que configuran el campo de la “temática”.

En cuanto a los límites de tal proyecto no parecen difíciles de invocar: son los previsibles para toda configuración cultural latinoamericana en la que un punto de vista externo irrumpe en un proceso y lo modifica, ya cortándolo, ya canalizándolo, ya desvirtuándolo, ya prestándole elementos para considerarse como proceso. Y, en el mismo sentido, es notorio que Neruda emplea un arsenal de recursos elocutivos que perturban lo denotativo de su palabra y la presentan en una instancia de lectura exigente, diría que refinada.

La obra en la historia

Hablemos del proyecto: tendría un cierto número de telones de fondo que no es difícil determinar y, en consecuencia, un escenario en el cual realizar sus propias inflexiones; el primero es el romanticismo en la medida en que los románticos latinoamericanos se propusieron, con toda claridad, según decía Pedro Henríquez Ureña, el problema de la “propia expresión”³ como lo que podía darse en la síntesis de la cultura, que no podía ser sino europea, y la

³ *Ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, 1950.

experiencia, que no podía sino ser de lo inmediato o nacional; dicho de otro modo, síntesis entre el abstracto campo de las formas y el concreto de la producción material sin concepto. El segundo telón lo proporciona el modernismo en el que desde el punto de vista "literario" Neruda no habría tenido ninguna inscripción, contrariamente a Vallejo, hijo de esta escuela. Vistas las cosas desde cierta sociología, Neruda empieza a escribir en una sociedad que todavía es la paleotécnica del modernismo, en la cual la palabra juega claramente el papel de un bien material cuya posesión supone un privilegio relacionado con otros privilegios pero no con el tipo de producción de una cultura concreta. A esta altura de la historia literaria es posible pensar que el modernismo se alza contra esa posesión —o apropiación violenta e injustificada— proponiendo un modelo en el que la palabra y la norma y el depósito cultural son no sólo objetos de trabajo sino también medio de trabajo. De parecida manera, prometeicamente, el proyecto nerudiano supone arrebatar la palabra retenida por el discurso liberal y/o tradicional construyendo con ella un nuevo modelo que se sitúa más allá de lo que puede decir de sí mismo la sociedad. Proyecto liberador que esconde en el modelo la borrosa forma de una "nueva cultura" lo que, naturalmente, reviste una politicidad que se desprende de la obra en su conjunto. No es, pues, de extrañar que haya aparecido la politización en esta poesía, formulación externa de lo que exigiría el proyecto históricamente considerado, traducción a niveles segundos de lo que constituiría el movimiento esencial ⁴.

Para realizar ese proyecto, Neruda constituye un discurso poético incesante dentro de los cincuenta años (1923-1973) en que se lleva a cabo. Línea continua, diaria, sin desfallecimientos ni crisis lo que, por otro lado, cuestiona la ideología de la inspiración: si bien romántico por "gran poeta" no lo sería por la labor que exige una ideología que los románticos, aunque también realizaran un trabajo, rechazaban. Viendo la obra en su conjunto se tendería una suerte de gran sintagma cuyo rasgo significativo más inmediato sería el del "discurso" o "proceso" constante que lo produce. No obstante, si imagináramos esa cadena divisaríamos también ciertas diferen-

⁴ La politización externa es, en esta perspectiva, el intento de acercar lo que motiva y recorre el sistema de producción de la escritura a la posibilidad de lectura, en una especie de ajuste que perfecciona el modelo que desde la poesía se le ofrece a la sociedad. Sobre esta red puede descansar, quizá, el sentido y el alcance que puede tener la actitud "iluminada" de su política poética, canal por el que se desliza su emocionada manera de narrar actos de lectura en los que se habrían instaurado conexiones indudables con las masas. Véanse en las memorias de Neruda (tanto las publicadas en la revista *O Cruzeiro*, 1963, como en *Confieso que he vivido*, México, 1974) los relatos de su participación en actos políticos.

cias, algunos picos en el desarrollo, algunos textos que por cualquier razón se destacan y que podríamos entender como instantes de concentración del proceso. Tenemos, en consecuencia, dos nuevas nociones que nos permiten seguir ordenando en la medida en que demos cuenta de cada una y de la relación entre los objetos que encierran o definen.

Un proceso y sus momentos

Se nos reproduce la metodología de los dobles planos: un proceso o discurso incesante y momentos de concentración de los cuales podemos dar ejemplos (*Veinte poemas*, *Residencia en la tierra*, *Canto General*, *Odas elementales*, *Estravagario*). El primero, plano del discurso, nos propone el problema de un desarrollo que implica a la vez la cuestión del comienzo o del desencadenamiento y del tipo de expansión que sufre, sin contar con lo que habría que pensar en cuanto a las consecuencias sobre el final; si pudiéramos aportar algunas precisiones sobre estos aspectos, estaríamos sin duda añadiendo algunos datos a la cuestión siempre presente y acechante del discurso poético en general. El segundo plano, de los *momentos de concentración*, nos deja adelantar que, siendo dicha concentración del discurso, nos vemos obligados a considerar el papel que cumplen esos momentos en el discurso total. Esos momentos ordenan la producción de la totalidad y, al mismo tiempo, hacen de pivotes puesto que cada uno de ellos da lugar a la aparición de otra cosa, obliga a una transición en el desarrollo del conjunto. Y algo más: en tanto cada uno de dichos picos ofrece elementos para considerar que hay una transición o un pasaje de uno a otro y en la medida en que se puede comprender en qué consiste ese pasaje o esa transición, podríamos quizá caracterizar el proceso entero o sea el discurso poético nerudiano.

Nos falta realizar ese trabajo que exigiría una rigurosa articulación entre los elementos que definen cada uno de los picos, su evolución, su transformación en otra cosa hasta llegar a proponer rasgos que definan el discurso entero. Para emprenderlo sería necesario poder entrar en cada una de estas instancias, y el entrar implica otras graves responsabilidades: definir puntos de abordaje y el espinoso problema de la metodología. Entretanto, nos asedia lo que ya sabemos del discurso poético nerudiano, lo que podemos distinguir en general con los instrumentos que nos funcionan en general, lo que se va desprendiendo de las primeras consideraciones como prolongaciones que tienen una ambigua apariencia de sistema metodológico y que no podemos desechar pues se nos imponen ordenando toda la cadena: restos de una manera de ver que viene de arrastre, no la podemos desechar, al contrario, debemos llevarla

hasta sus consecuencias más extremas para entrar más limpiamente en el problema metodológico del abordaje y en el trabajo concreto sobre un texto concreto.

Siete líneas para reconocer el discurso nerudiano

Nos animamos, entonces, a hacer una enumeración de ciertos rasgos que pueden acumularse y que pueden, en lo externo, dejarnos ver el discurso de Neruda, creando, de paso, las condiciones para refinar nuestro propio discurso apegándolo más a su objeto.

1) *Trazado de ciclos completos.* Si nos atrevemos a romper la sucesión de todos los libros, podríamos hallar que algunos se agrupan en torno a algún signo común, que por ahora no vale la pena precisar; esos grupos configuran un ciclo que consideramos completo en la medida en que supone el agotamiento del signo que lo caracteriza; correlativamente, ese carácter estaría justificado porque para la constitución del ciclo hay un comienzo, un desarrollo y algún punto de contacto con un nuevo ciclo cuyo signo es diferente. Los ciclos lanzan, por consiguiente, un gancho hacia atrás y otro hacia adelante. Esta estructura, a su vez, es un modelo de una manera de articular que comprende cada libro y aun cada poema: cada libro debe algo a uno anterior y entrega algo a uno que le sigue, cada poema se vincula con uno precedente y alguno de sus elementos se desarrolla de manera autónoma en uno siguiente. En una escala mayor se pueden establecer relaciones de ciclo a ciclo, de libro a ciclo, de poema a libro y a ciclo. El discurso poético nerudiano muestra, entonces, su articulación y su rechazo de los cortes o, lo que es lo mismo, su carácter de proceso ininterrumpido puntuado por transiciones que comprometen todos los planos.

Si se piensa que existe una cierta unidad, temática en este caso, entre *Veinte poemas*, *Versos del Capitán* y *Cien sonetos de amor*, se podrá tener una primera idea de lo que son los ciclos que, en otros casos, tienen un signo diferente, ya sea desde un punto de vista semántico más o menos elemental, ya sea —si fuera el caso determinarlo— desde una perspectiva semiótica. Quizá en un primer intento de nombrar tales ciclos lo temático-semántico prevalezca, lo cual reduciría la importancia de esta reflexión aunque no la anularía pero, aun así, hay designaciones que llevan a otra cosa, como, por ejemplo, al ciclo que podemos llamar de la "memoria" en el cual se daría la culminación de un largo proceso implicado en la relación entre tema e imagen que, como lo veremos en seguida, gobierna toda la producción.

De todos modos, si bien no hay ciclos que "caractericen" el discurso entero —aunque desde otro enfoque bien se puede tratar de entender hacia dónde se encamina como totalidad— hay en cambio libros que caracterizan el ciclo y poemas que, caracterizando el libro, caracterizan igualmente el ciclo. Me atrevería a decir que "El tango del viudo", por ejemplo, encarna *Residencia en la tierra* y, a la vez, es una suerte de resumen o esencia de lo que puede ser un ciclo integrado por este libro,

por *Tentativa del hombre infinito* y por las dos terceras partes de *Tercera residencia*; por otro lado, "Galope muerto", en *Tercera residencia* continúa lo esencial del ciclo mientras que "Las furias y las penas" podría inscribirse en lo que va a dar lugar al *Canto general*, ya en otro ciclo.

Si se admite este ordenamiento, y no veo inconveniente en hacerlo, se podría esquematizar la caracterización de este proceso sin desmedro del punto de partida, esto es, que existe un proceso en el cual se destacan ciertos picos que permiten, a la vez, darle consistencia como proceso. Ahora bien, organizar en ciclos (dejando de lado toda consideración acerca de la voluntad o el designio consciente de hacerlo) tiene que ver con una estructura mental determinada: me atrevería a decir que quizá forma parte de ella un remanente naturalista o, dicho de otro modo, un condicionante ideológico que no aparecería en la superficie de la expresión.

Nos autoriza a pensar de este modo ante todo la profunda incisión que en la cultura latinoamericana tuvo el naturalismo cuya escritura, como es sabido, intenta una apropiación de la realidad en su conjunto; como el proyecto es en sí irrealizable le fue menester organizar, distribuir, clasificar, imponer líneas o reglas que pudieran aliviarlo de su enorme propósito. El ciclo, como una práctica muy corriente, es una de esas salidas, una de las manifestaciones externas más apropiadas, un recorte y una forma cuya lógica deviene ideología que perdura. ¿Estaría este modelo presente en el proyecto nerudiano? No es imposible: en parte porque ningún conglomerado ideológico es históricamente desasimilable por mera crítica, en parte porque el naturalismo en particular está ligado al "organizar" mismo, ya que la organización social y cultural latinoamericana necesitó o se valió de él para consumarse.

Podríamos preguntarnos por dos instancias: ¿en qué momento esa ideología deja de actuar, o sea qué se le opone ideológicamente? Y, ¿de qué manera, por qué canales, una escritura como la que nos ocupa se relaciona con el contexto desde el momento en que "organizar" se nos presenta como una presión del contexto?

En cuanto a la primera cuestión, y para no ingresar en una zona excesivamente amplia, es decir permaneciendo en el campo literario, diría que el remanente naturalista sufre el embate, parcial, de una actitud y actividad "fragmentarista" que tiende a limitarlo aunque siga subsistiendo la ideología "orgánica" de la sociedad inicial en la sociedad posterior de todos modos fracturada ⁵.

⁵ Fragmentarismo cuyo eventual origen filosófico podría hallarse en la obra de Nietzsche, actuante a través de numerosas mediaciones que no es del caso poner sobre la mesa. Si el fragmentarismo no llega a dirigir el gesto modernista, a pesar del nietzscheanismo de alguna de sus concepciones, en cambio aparece poco después en los textos de algunos solitarios —que por serlo son fragmentarios—, especialmente Macedonio Fernández que no sólo refuta el naturalismo, sino que produce por páginas sueltas, como si un sistema de escritura discontinuo —fragmentario— no le resultara aberrante sino, por el contrario, el más adecuado, el más real. De alguna manera —que habría que probar más

Respecto de la segunda pregunta, se nos plantea el específico problema de la acción de la ideología en la producción de la escritura que llamamos "poética"; podríamos pensar, en esa dirección, en una acción múltiple y contradictoria en la que, no obstante su presencia estructurante, los términos que quieren imponerse sufren limitaciones; son de todos modos objeto de transformación cuyos resultados más profundos habría que determinar.

2) *Unidad interna de cada libro.* Tanto desde el punto de vista de lo que podríamos *a priori* entender como "tema" como de lo que podríamos designar como "escritura" (acaso en esta etapa sería más adecuado decir "estilo"), cada libro tiene una unidad reconocible; en un plano muy general y elemental eso supone una selección, por lo menos, de lo que sería congruente con lo que se estima que un libro debería ser y obtener. Este razonamiento conduce de lleno a la idea de una "estructuración" de un conjunto, de una integración superestructural, por decir así, que no cubre necesariamente la producción de los poemas. Si esto es así, podemos decir que si el ciclo es una estructuración amplia debe descansar sobre estructuraciones parciales; más todavía, para afirmar esta idea, dentro de cada libro se observan secuencias de poemas que completan un proyecto parcial, o sea estructuraciones aun menores. Podemos imaginar que en los límites de cada poema sucede lo mismo, lo que daría como resultado que la "estructuración" es una tendencia característica, siempre y en cada plano verificable.

3) *Tendencia a la celebración.* En una especie de recuperación de un impulso que caracterizó discursos poéticos primitivos —o tal vez todo discurso— la celebración está siempre presente en los poemas de Neruda. No se trata, por lo tanto, de una definición por un contenido o por un punto de vista que remitiría, de todos modos, a un corte semántico, sino por una "función" que en otros momentos podía muy bien atribuirse a todo discurso poético y que podía indicar una relación más amplia con la realidad en su conjunto. Pero la celebración es, en ese sentido, algo abstracto, un movimiento, lo que se piensa que la poesía debe satisfacer; se manifiesta en subtendencias más articulables o tematizables: el elogio y su contrario, el denuesto. Esta distinción asegura ya, de entrada, una cierta distribución de campos aunque sea en el plano temático, distribución que progresa y genera ciertas interferencias: si la poesía amorosa es típicamente de elogio y la política de denuesto, poemas como el "Canto de amor a Stalingrado" hacen un cruce en tanto el elogio político se tematiza en la palabra "amor"; "canto", por otro lado, remite a lo más abstracto, a lo que supone una relación entre "voz" y lo que es objeto del uso de la voz, cinta de pasaje que se resuelve por una celebración que la voz dispone respecto de su objeto. En un desarrollo que quizá tiene en ese poema su punto de partida se sitúa el *Canto General*, perfecta síntesis de las dos vertientes de la celebración, gesto que se con-

escrupulosamente— podemos incluir en este gesto a un Vallejo que suspende su producción, corta un hilo, y luego la diversifica haciéndola depender de un sistema de necesidades que nada tiene que ver con una organicidad.

tinúa con las *Odas* y vuelve a bifurcarse en obras menores, situadas en el denuesto político, tales como la *Incitación al nixonicidio*.

Pero hay algo más que añadir: si en su punto de partida se puede ligar el denuesto con lo político como tema, esa relación supone una elección o una opción y, en consecuencia, un criterio: el denuesto tiene una base crítica que adquiere forma de denuncia poética, de llamado de atención. Si, como lo vimos, la "celebración" constituía una función originaria del discurso poético, a través del denuesto dicha función se canaliza en determinada actitud que se ha de refractar en determinado concepto de la realidad a la cual se le quiere dar una forma, revelar desde el denuesto algo de su organización, en suma "hacerla conocer". Es obvio, desde aquí, que retomamos el primer desencadenante de nuestro propio discurso cuando señalábamos que se trataba de "elaborar" y de "hacer conocer". Este "hacer conocer" será, en consecuencia, un "hacer conocer crítico", fórmula que supone una racionalidad muy característica, acaso no exclusiva del discurso nerudiano pero muy presente en él.

4) *Ampliación de la temática*. En esa vasta obra los temas —concepto que habría que redefinir— se suceden sin interrupción; desde una perspectiva genética podríamos decir que esa diversidad asegura, al menos, un cierto movimiento de enfrentamiento a la ideología de la "obsesión" temática, esa relación muy estrecha de una poesía con un núcleo único que se desenvuelve con absoluta fidelidad durante todo un discurso y toda la vida de un discurso. Se trata, aquí, de una "ampliación" a través de una búsqueda que podemos, quitándole el matiz de deliberación, calificar de "sistemática" de lo real. Acumular "experiencias del mundo" pero no como inventario del mundo sino como sacudimiento del discurso, como trabajo de movilización del discurso poético; de ahí sacamos que esa búsqueda puede ser entendida como fuente de la poesía. Pero no hay "experiencia del mundo" que pueda ser recogida por mero acercamiento: es la "historia" la que la provee en un ordenamiento previo que favorece el aquilatamiento y la utilización; historia que es política y una agudización de la capacidad de "ver", historia que se complementa con la observación, mirada sobre el entorno.

Diríamos en este punto que la "ampliación temática" es casi una militancia en la obra de Neruda y proviene de una actitud largamente fundamentada; parece más vinculada a un proyecto que a una libertad del inconsciente. Hay, por otra parte, una serie de documentos que habría que invocar y que constituyen un hilo conductor bien preciso. En 1930, por empezar, dirigió a Héctor Eandi una carta en la que formula el concepto del "conocimiento directo de las cosas" que, recortado sobre la redacción de *Residencia en la tierra*, adquiere una significación decisiva de preocupación profunda. Otro documento es la declaración de 1936, publicada en *Caballo verde para la poesía*, en la que el concepto se matiza (ampliándose a su vez): se trata ahí de "poesía sin pureza", es decir en la que las "cosas" (y su multiplicidad) tengan un predominio respecto de otras líneas que no tienen por qué definirse aquí. El tercer y último texto procede del esquema de memorias que publicó en *O Cru-*

zeiro, en 1963: "Así fui trabajando en el terreno de la crónica o memorial que en un principio me pareció pedregoso e inhospitalario, pero pronto encontré que... no hay material antipoético si se trata de mostrar realmente". Se confirma, en consecuencia, la hipótesis e, incluso, la conciencia de la fuente en la que fatalmente se cae, sin contar con que se manifiesta también aquí el "hacer conocer" ("mostrar realmente"), una de las dos columnas centrales del sistema poético nerudiano, a la vez nuestro punto de partida⁶.

5) *Tensión connotativa*. A falta de una designación más precisa podríamos señalar que la tendencia a abrir, a sugerir, a variar el dato preciso, a ampliar su resonancia semántica —todo lo cual podríamos englobar en la fórmula "tensión connotativa"— no decae nunca en todo este largo discurso aunque por el momento pueda ser puesta entre paréntesis en homenaje a las "furias", como en *Las uvas y el viento*, punto más alto de su autocomplacencia por la adhesión al partido comunista. Por el contrario, esta tensión connotativa tiene momentos de exigencia tan fuertes (como *Residencia en la tierra* o *Alturas de Macchu Picchu*) que bien puede atribuírsele carácter de "rasgo permanente".

¿En qué consiste esa "tensión"? Adelantemos una respuesta: en una necesidad, permanentemente canalizada y satisfecha, de producir imágenes que se quieren sorpresivas e inesperadas; esas imágenes sacuden el discurso total, lo abren, permiten percibir el aliento de "otra cosa" tras la palabra que refiere algo preciso.

La "tensión" puede ser tal en función de la tendencia precedente y si ésta, "ampliación temática", así como la "celebración", vinculan o especifican el discurso en torno al "hacer conocer" y, de este modo, hay un intento de cubrir la producción de lo real mediante un discurso poético, desde la "tensión connotativa" —resuelta en imágenes— se trata de dar cauce a una producción de lo poético a través de un discurso sobre lo real que es también un discurso de lo real en tanto hay un "decurso" de lo real que hay que capturar y manifestar. En este punto, no nos resulta difícil vincular este rasgo con la segunda de las dos categorías que nos sirvieron para comenzar: "elaborar".

6) *Dimensión estructurante*. Es evidente que si agrupamos los rasgos precedentes en torno a los dos carriles primeros, "hacer conocer" y "elaborar", podremos reconocer que están regidos por un núcleo cada uno: "tema" el primero, "imagen" el segundo. Pueden desarrollarse cada uno en instancias que podríamos designar como "productivas": "registrar" y "transformar" en primer lugar, "analizar" e "inventar" en seguida. Estos dos paradigmas son constructivos, o sea que al relacionarse van generando formas; no por cierto "formas poéticas" determinadas por la retórica, sino poemas y a partir de ellos secuencias que organizan libros que, finalmente, se nos aparecen, en el proceso completo, como ciclos. Ni la imagen ni el tema se agotarían, por lo tanto, en su presen-

⁶ Emir Rodríguez Monegal (*El viajero inmóvil: introducción a Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1966) hace referencia precisa a esos materiales glosándolos en busca de la determinación de una poética.

cia o en su articulación sino que entre ambas marcarían ese plano tan peculiar que denominamos "dimensión estructurante" y en virtud del cual ningún elemento queda suelto, todo se articula en unidades que van progresando hasta enmarcar la totalidad, tal como por otra parte sacamos como conclusión en el punto 2, *Unidad interna*.

Del mismo modo que respecto de otros rasgos, el propio Neruda pudo formular lo que seguramente desde antes estaba asumido: "Necesidad explosiva de escribir sobre ciertos temas de actualidad, sobre ciertos acontecimientos que son, a la vez, acontecimientos públicos y que tienen tal circunstancia, decisión y profundidad dentro de uno que no se pueden soslayar. La poesía que se accede a hacer a petición de un determinado grupo humano debe tener la calidad necesaria para sobrevivir" ⁷. Dicho de otro modo, "tema" como un determinante pero, igualmente, "calidad" o, lo que es lo mismo, aptitud para "elaborar" o "imagen" como condición ("para sobrevivir"). En el medio, se desliza la vieja cuestión del "pedido social" como reminiscencia de una discusión que tuvo lugar en otros ámbitos ⁸ y que se resolvió mediante una opción, la del "realismo socialista" como primacía definitiva del "tema". Neruda, por el contrario, realizaría una conciliación, una suerte de acuerdo después de salir de la opción contraria: lo que va de *Residencia en la tierra* a *Las uvas y el viento* uniría los puntos más altos de la exigencia de escisión requerida por cada línea y, entre ambas, el acuerdo logrado, una estética que sin querer dejar de ser realista y "temática" paga tributo al vanguardismo reservándose algunas defensas frente a él.

Proceso y proyecto

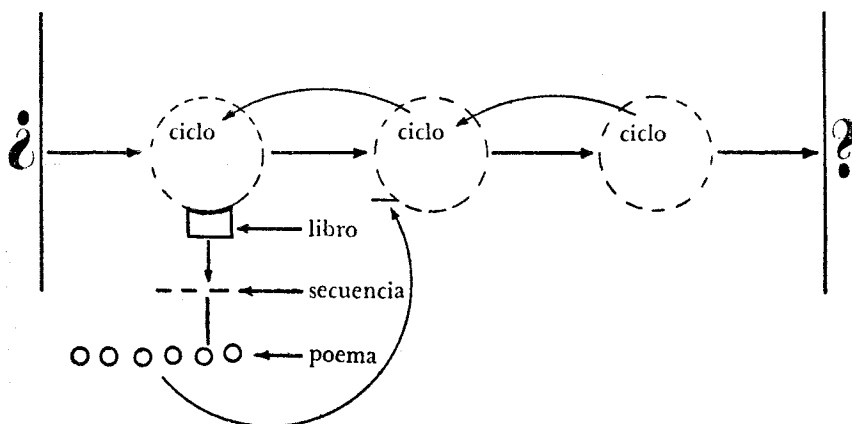
Ahora queda abierto el camino principal y más ancho: ¿cómo se realiza este discurso y a dónde se dirige? O, lo que es lo mismo, ¿cuál es su proceso y cuál su proyecto?

En cuanto al proceso parece sencillo definirlo por el punto sexto, la "tendencia general a la estructuración" que concierne a poemas, a secuencias, a libros, a ciclos: entre poema y secuencia, poema, secuencia y libro, poema, secuencia, libro y ciclo existen relaciones de definiciones incluidas o sea que un poema encarna lo principal de una secuencia, un poema y una secuencia encarnan lo principal de un libro, un poema, una secuencia y un libro encarnan lo principal de un ciclo; a la vez, como he dicho, un ciclo es resultado del desarrollo de elementos precedentes y anticipa otros que tendrán su desarrollo en ciclos posteriores; en el interior de unos y otros, libros, secuencias y poemas cumplen parecida función hacia atrás (en cuanto resultan o provienen de una experiencia previa

⁷ *Crisis*, Buenos Aires, 1973, núm. 4.

⁸ En la Unión Soviética hacia 1928. Véase Ossip Brik, "La commande sociale", *Change*, 1970, núm. 2 (reproducido de *El periodismo y la revolución*, Moscú, 1929).

bien precisa) y hacia adelante (en cuanto preparan lo que se va a producir concretamente en un momento posterior). Podríamos, con todo esto, proponer una gráfica:



en la cual nos interesan ahora los interrogantes; el del comienzo supone una pregunta sobre un punto de partida —que ignoramos— que involucraría no sólo al proceso entero diseñado en el gráfico sino también a cada uno de sus momentos; el segundo sobre la “dirección” que siguen tanto el proceso entero como cada uno de sus instantes, es decir a dónde va este discurso, qué persigue. No sabemos de qué es desarrollo —en tanto hay un punto de partida— este discurso; ignoramos qué significación propone. Entre estas dos grandes preguntas el discurso se presenta como un gran paréntesis activo, no sólo como algo que podríamos llegar a describir, sino como lo que se está haciendo. Reconocer de qué modo se está haciendo nos permitiría definir el proceso y acercarnos, al mismo tiempo, al primer interrogante; por otro lado, sólo el reconocimiento del proceso nos puede preparar el campo para responder a la última pregunta y para definir el proyecto, o sea aquello que se pretende hacer aunque eso no sea determinable más que en términos de “significación” promovida.

Lo que ahora llamamos “punto de partida” sería, en cada instancia, un material básico de experiencia, de múltiples planos, un genotexto vertiginosamente entrecruzado, una serie de operaciones que la escritura transforma en otra serie de operaciones más determinables; no es sencillo, por lo tanto, decir “el punto de partida es equis o zeta” pero resulta más llevadera una aproximación que, haciéndose cargo de algo ya hallado, dé cuenta de un movimiento en ese punto de partida y permita formular nuevos pasos. En efecto, según lo dicho, habría en el material básico una tensión entre tema e imagen que, rigiéndolo, va constituyendo ese todo que es el

proceso o discurso poético global. En relación con el final, la "significación" no sería más que una verificación unitaria de lo que produce, en definitiva, la tensión entre tema e imagen; esa significación consistiría en una reversión que podemos enunciar así: lo que inicialmente podríamos reconocer como tema deviene imagen en el proceso y lo que podía definirse como imagen en el comienzo termina por no ser otra cosa que el tema.

EL "LENGUAJE POÉTICO" Y SU RELACIÓN CON EL DISCURSO EN GENERAL

La fórmula precedente es sólo un anuncio de la consistencia de la "significación"; de ninguna manera es una rúbrica que dé por finalizado el debate; al contrario, de ahí se llega a una ineludible situación de definición y de trabajo según la cual hay que enfrentarse a toda una historia de las relaciones entre "tema" e "imagen"; podemos situarla en dos planos: el primero, teórico, relativo a lo que se puede entender por cada uno de estos dos términos, cuyos conceptos no podrían seguir permaneciendo en la obiedad; el segundo, descriptivo, que concierne a las figuras, va generando la relación entre "tema" e "imagen". Campos de búsqueda que se abren, no podríamos encararlos por encima del texto que tenemos por delante, lo que nos devuelve a la siempre principal cuestión del ingreso a un texto, de su posible abordaje.

"Textualidad" y "compromiso"

Es claro que para ello necesitaremos contar con alguna información sobre el "discurso en general", del que el texto es una parte, pero para entrar en él dicha información por sí sola no sirve, pues nos llevaría de la mano por un deductivismo en el que lo particular desaparece. Se trata, entonces, de una adecuada metodología que nos permita el ingreso en el texto y, más aún, el ingreso en el texto constituye el punto central de toda metodología que, por lo tanto, no puede plantearse desde un más allá establecido y prestigiado, concebido como máquina de producir interpretaciones, sino en un acuerdo muy profundo, desde lo que podemos saber del discurso en general, con el objeto, con sus requerimientos, con lo que podemos entender de sus posibilidades de particularizar su pertenencia al discurso en general.

Pero no podemos dejar de apuntar una dificultad provocada por la situación social misma del "discurso poético" que está como arrinconado, dejado de lado, heredero hoy injustificadamente exigente de la densidad que otrora le era reconocida de buen grado; si, por otro lado, no puede dejar de advertirse el prestigio de que goza el lenguaje narrativo, resultará evidente que el ingreso en los proble-

mas que propone el lenguaje poético se verá de entrada trabado, debiendo superar el extrañamiento que supone algo que estando fuera de curso se presenta cerradamente desconocido pero al mismo tiempo reivindicando una supremacía comprendida por pocos.

Para obviar caminos y prescindir de argumentaciones apologéticas, vamos a entender aquí por lenguaje de la poesía al que caracteriza un sector de los textos existentes y por lenguaje narrativo al que caracteriza otro sector de los textos existentes. Ambos tienen algo en común: pertenecen por igual a la textualidad. Lo que sigue perturbando es lo fundamental: la diferencia. Ciertamente saber corriente se la explica describiendo uno y otro; desde esta descripción el lenguaje de la poesía aparece como indócil y más refractario al análisis mientras que el otro se presenta como más permeable en el sentido de la inteligibilidad. Diríase que al primero se le atribuye la pesadez del lenguaje en sí, como código cuyas capacidades productivas tienen un campo específico de manifestación en el poema, mientras que la permeabilidad del segundo se explica porque la narración "expresa" lo vivido, eso que es lo reconocible en sí.

De aquí derivan consideraciones como las de la opacidad y la transparencia sartreanas, que resumen vastas líneas de elusión de lo principal, a saber de qué manera uno y otro lenguaje suponen diferencias en el interior de la textualidad. Las distinciones sartreanas con sus derivados —tales como el "uso" del lenguaje transparente, de donde el "compromiso", y la resistencia al "compromiso" del lenguaje opaco— descansan sobre un fundamento casi invariable: la representación de lo real como determinante de lo que se puede conocer con palabras o lo que resulta difícil conocer con palabras. Es obvio que esta manera de distinguir es paralizante y que habría que buscar otro camino para recuperar la diferencia; propongo el concepto de "producción de la significación", que se inscribe en una serie de trabajos y preocupaciones y, en consecuencia, es objeto nítido de una búsqueda de definición.

Por mi parte, creo que hay una disyuntiva básica que lo comprende: o se trata de "producción de la significación" o se trata de "reproducción de la significación". En el primer caso, la significación resulta de un proceso, es un proceso, en el segundo es retomada como algo dado, como lo preexistente reproducible. Si en esta disyuntiva se opta por el primero de los caminos, la diferencia que puede haber entre lenguaje de la poesía y lenguaje narrativo reside en la manera de "producir" significación. Y si —puesto que se trata de una materia que se organiza y es objeto de arreglos "cosméticos"— producir no es otra cosa que "espacializar", la diferencia está en la espacialización que cada lenguaje reclama para sí, como un derecho propio, como un modo que le es básicamente inherente. Lo común

a ambos lenguajes, según nuestro punto de partida, es su pertenencia a un movimiento de textualidad que los abarca; lo que los separa es el modo que cada uno tiene de operar, esto es de espacializar, esto es de organizar: lo diferente es la botica.

Lo que queda por saber, naturalmente, es la dirección precisa que sigue cada gesto espacializante, a dónde va el lenguaje de la poesía y, en consecuencia, cuáles podrían ser sus rasgos o características o marcas, o sea el conjunto de atribuciones que podemos imponerle con algún éxito en el sentido de permitirnos identificarlo o reconocerlo.

Se plantea, de todos modos, una derivación que es casi un nuevo lugar común a partir del gran desarrollo de la lingüística: el lenguaje de la poesía estaría, como objeto, muy cerca del objeto de la lingüística; sin que la relación deje de ser basta cierto punto corriente y usual no obstante es aprovechable en la medida en que, por lo menos, en la producción poética se realizan transformaciones que ponen o pueden poner en riesgo la estabilidad de la lengua como sistema, como consolidación. Para seguir comparando: si el lenguaje narrativo se constituye por medio de estructuras que brotan de la lengua (el narrador, por ejemplo, es una función que surgiría de la mera presencia de la palabra "yo" o de un verbo en tercera persona, etc.), en la poesía las transformaciones no se dan en niveles segundos sino que residen en la lengua misma y tienden a alterar su estabilidad. La escritura poética sería, en virtud de esta capacidad, ante todo transgresora del sistema como tal y, fundamentalmente, de su tendencia a fijarse en su funcionamiento y a fijar la significación, pero también sería transgresora en una dinámica de recuperación del trabajo básico de constitución del código en el que ese trabajo básico está encerrado. El sistema lingüístico tiende a hacer cesar la movilidad siempre presente de los objetos lingüísticos: esa movilidad es lo que precisamente el lenguaje poético se propone recuperar reclamando para sí la libertad de la transgresión y exigiendo de la lingüística, en tanto reaviva su propio objeto. Lo que el lenguaje poético intenta decir es que la significación es todavía posible, que el sistema —en su transgresión— puede seguir produciendo.

Estas distinciones permitirán apelar a categorías precisas para tratar de entender lo particular, la producción de un fragmento de discurso poético; igualmente, dejarán pensar que lo que se sepa de dicho fragmento iluminará lo que se aspira a saber acerca del discurso entero. En suma, el trabajo sobre Neruda nos podrá rendir algo para establecer la problemática del discurso poético en general y de su producción. De todos modos, esto no quiere decir que pretendemos contar con una teoría tan sólida como para frenar el sur-

gimiento de cualquier problema (de cualquier objeción); al contrario, en el transcurso del trabajo que estamos emprendiendo, esta teoría suscitará nuevas cuestiones que permitirán ampliarla o ajustarla tanto en lo que concierne al texto que vamos a abordar como a su esquema productivo, lo mismo que, finalmente, a una teoría de la producción del discurso poético en general.

La "espacialización" se produce en tres campos

Algo ya obvio: el discurso poético nerudiano, como escritura, comparte la esencial condición espacializante de la escritura en general. Quizá de manera incidental, el propio Neruda lo señala: "Dentro de este trabajo especial o espacial [que es escribir poesía]"⁹. Si es así, si esta inclusión puede afirmarse, lo que queda por hacer en adelante es establecer cómo se produce en este texto la espacialización. Proponemos tres campos que si por un lado configuran zonas teóricas de aproximación, cauces de ingreso, por el otro son, todas juntas y por separado, sectores materiales en los que la escritura se va haciendo y con los que la escritura se va haciendo: el campo fonético, el sintáctico y el semántico.

Empezaremos por definir el alcance de cada uno; del fonético diremos que propone ciertas "asociaciones" sonoras y ciertas "realizaciones" sonoras de diferente función; del sintáctico, que propone sintagmas o frases gramaticales y poéticas, o sea también agramaticales; del semántico que propone imágenes. En las páginas siguientes trataremos de mostrar lo que va de uno a otro, cómo lo que se registra en uno reaparece en el otro con mayor alcance estructural: nuestra hipótesis es que la escritura consiste en una serie de acciones recíprocas llevadas a cabo simultáneamente en los tres campos aunque las estructuras más especificadoras se den en el tercero. Para que la hipótesis pueda dar frutos debemos empezar por ampliar las primeras definiciones.

Lo fonético: las "asociaciones" sonoras pueden ser realizaciones esporádicas o, por el contrario, ofrecer cierta perspectiva de sistema; es posible que reaparezcan aquí y allá en el espacio ofrecido y en su registro nos muestren un mapa de su resurgimiento; si así fuera, se podría imaginar que se trata de "ríos subterráneos" que de pronto brotan, a veces con la misma intensidad, a veces mediante transformaciones. Por el momento sólo consideramos el aspecto sonoro de lo fonético reservándonos para más adelante una consideración detallada de lo que lo configura como campo.

Es evidente, en cuanto a lo sintáctico, que, como discurso, el poema organiza frases; la gramaticalidad, como lo señalamos, no es un

⁹ *Crisis*, Buenos Aires, 1973, núm. 4.

límite aunque sí una indicación en la medida en que aquello a que tiende una frase gramatical determinada puede condicionar lo que en el aspecto específicamente poético se puede estar persiguiendo; del mismo modo, la agramaticalidad —que no encarna en sí la especificidad poética— puede ofrecer indicaciones para entender lo que contribuye a la configuración de un nivel diferente, en parte porque algo sale de su estructura y gravita en el poema, en parte por el choque que se produce con lo gramatical en el concepto mismo.

Tendremos que decir mucho más sobre las “imágenes” que configuran la sustancia del campo semántico; entretanto, podemos decir que las imágenes son el punto terminal de un proceso de transformaciones; si, por un lado, dicho proceso ha dado lugar a esas imágenes, por el otro canalizan o realizan la significación cuya producción persigue finalmente la escritura.

LA RED TEXTUAL (I)

Pero ninguno de estos campos, aisladamente, es generador de discurso poético, sino los tres que, interactuando, van produciendo el movimiento del poema y, lo que es lo mismo, la significación (que lo incluye en la zona de la textualidad). Lo que actúa en uno tiene que ver con lo que se forma en otro, afirmación que encuentra una prueba inmediata en la relación que hay entre frase poética e imagen en cuanto es imposible pensar en la imagen fuera de la frase que la propone, la sostiene y, desde nuestra perspectiva, en cierto modo también la produce. Lo mismo podría decirse —sometiéndolo a una verificación más rigurosa— respecto de lo fonético: si en ese campo hay una construcción, de alguna manera tiene que ser la base coherente de lo que configura la frase y, en consecuencia, punto de partida para entender lo que caracteriza la imagen.

Fonética y escritura

En este punto, el campo fonético nos incita a mayores precisiones que, a su vez, constituyen la entrada en el material que se nos ofrece. Ante todo, señalaremos que en el juego posible de reapariciones la sonoridad pierde su carácter ideológico —en el sentido de que “lo” poético es el “sonido”, preferentemente bello, musical, para insinuar una topología; si desde una teoría clásica la escritura es un instrumento que procura reflejar sonidos y se pone a su servicio (lo que parece una desviación respecto de su fundamental carácter espacializante), de todos modos, en el acto de organización se produce un reajuste que consideramos productivo puesto que los sonidos elegidos y concertados de acuerdo con ciertos criterios que-

dan ubicados en lugares precisos en los que juegan el papel de un punto de partida para que prosigan las transformaciones escriturarias en otro nivel.

Ahora bien, los sonidos ubicados en "lugares precisos", lo que antes designábamos como "asociaciones que reaparecen", nos sugieren la existencia, en la masa fonética, de una "práctica sonora" que da lugar a ciertos núcleos sonoros que se pueden establecer muy bien pero que se complementan con otros dos tipos de núcleos, los *acentuales* y los *tonales*, materia también de esa práctica. Los tres pertenecen por derecho propio al campo sonoro, y aun antes de definirlos y ver qué producen tenemos que afirmar que se codeterminan de tal modo que lo que apunta como forma o tendencia en uno de ellos puede no sólo estar en los otros, sino aun tener en los otros una expansión que, como forma o gesto formal más definido, se revierte sobre los precedentes. Es de todos modos bueno aclarar que el orden elegido para considerarlos no tiene otro fundamento que una intuición del progreso de lo simple a lo complejo. Pero para "ver" mejor la "producción" en el campo fonético, vamos a considerar un fragmento, el poema 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 fallecieron esperando su muerte, su corta muerte diaria:
y su quebranto aciago de cada día era
como una copa negra que bebían temblando.

1) *Núcleos sonoros*. Si descomponemos íntegramente el poema y acumulamos los sonidos según su mayor frecuencia vemos que, indudablemente, predomina una oposición que se articula en torno a los grupos *er* y *ra*; esta oposición (-r/r-) encuentra su síntesis en la forma verbal *era* que desarrolla, por otra parte, el esquema sonoro del infinitivo, *ser*, con que el poema se abre.

Puede verse aquí, por una parte, que en vocal + r la vocal puede ser e, a, o, u, mientras que en la posición r + vocal, la vocal es también i; por la otra, que estos grupos están dispuestos de una manera que acaso traza un dibujo a su vez interpretable, camino que no vamos a seguir ahora: nos basta con la indicación. Lo único que sí podremos decir es que al estar en los lugares en que se encuen-

tran sugieren una fuerza de su reaparición y, por lo tanto, pueden ser entendidos como “soportes” o vigas maestras de lo que el poema necesita en otros niveles. Si este lenguaje estructural es aceptable, al poder ser vistos como la estructura ósea del poema, los sonidos aparecen en su función espacializante y no tan sólo exclusiva y mágicamente sonora: en el marco de nuestra teoría les quitamos una investidura y los incorporamos a una función que sólo por el medio gráfico puede poner en evidencia alguna materialidad.

2) *Núcleos acentuales*. En la poesía castellana moderna, de verso libre y blanco, los acentos no se presentan con regularidad, no siguen reglas predeterminadas: los acentos del verso son los de las palabras. Por contraste, el verso medido, que surge como principio en el olvido y la modificación de los criterios acentuales grecolatinos, intensidad y duración, sólo reclama para sí el acento de intensidad respecto del cual elabora con los siglos una topología más o menos rigurosa según las épocas; en la poesía tradicional castellana la duración, por consecuencia, es reprimida y olvidada pero, acaso, no eliminada totalmente del inconciente sonoro de la lengua poética.

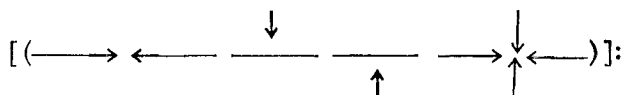
La hipótesis de la que partimos y que nos limitaremos a enunciar es que, con la caída de las reglas, se produce una restitución de la duración y, por lo tanto, se debería trabajar con dos tipos de acento aunque, por cierto, hablamos metafóricamente o más bien por analogías: se trata sólo de un concepto que es restituido, de un tipo de fuerza ligada a la acentuación, no exactamente de los acentos de duración bien codificados en la poesía griega o latina. Empezaremos, en consecuencia, por recuperar las dos líneas considerándolas como realidades o, más bien, como principios productivos, del mismo modo que lo hacíamos con los núcleos sonoros.

Los acentos de intensidad no presentan ninguna dificultad, son graves o agudos; estos últimos suponen una suerte de concentración de la intensidad, los otros una difusión: “maíz” por un lado, “desgranaba” por el otro. Es posible pensar que entre todos los que recorren todos los versos podríamos establecer un sistema de relaciones, una nueva topología; del mismo modo que en el caso anterior, eso nos serviría para encontrar un soporte estructural que, junto con el otro, daría idea de una red.

Los acentos de duración —puesto que no se trata de la duración latina —ofrecen mayores problemas; podríamos, no obstante, partir de la clasificación tradicional: largos y breves pero entendiendo los alcances de estos términos en un sentido aspectual, es decir llevándolos a un nivel diferente. Desde esta perspectiva, el acento breve se definiría por su tendencia a la “puntualización” (aorística), el largo por la “direccionalidad”. El acento breve ayuda a cerrar la sonoridad, a clausurarla, a no dejar que trascienda: “El ser como el

maíz"; el largo lleva el sonido remanente a alguna parte: "se desgranaba". Si bien en estos ejemplos el acento llamado breve coincidiría con el agudo y el largo con el grave, la superposición no es de ninguna manera total; si para referirnos al grave apelamos a la noción de "difusión", la duración, en el sentido direccional, cumpliría la función de orientar esa fuerza difundida; si, correlativamente, el agudo es concentración, el matiz de puntualización indica —lo que también es una dirección— que en dicha concentración la fuerza acentual se agota. Por consecuencia, los acentos agudos bien podrían ser largos y los graves breves lo cual nos pone frente a un sistema de cuatro términos combinables cuyas figuras producidas habría que, igualmente, diseñar. Otra estructura sobre la que reposa el poema, entretejida con las anteriores, capa genotextual en la que todo crece y se hace posible, soporte mismo de la transformación.

Pero el acento largo es susceptible de una formulación más detallada. ¿Qué es esa "direccionalidad" de que hablamos? La duración lleva el sonido a alguna parte, canaliza la difusión; ese sitio es arriba, abajo, adelante, atrás y, ciertamente, un punto de encuentro de las cuatro direcciones, o sea la neutralización. Para dar algún ejemplo, en el poema III podríamos proponer lo siguiente (si designamos la puntualización, lo más convencionalmente posible, por medio de un punto (.) y la direccionalidad por medio de flechas:



"El ser como el maíz (.) se desgranaba (→) en el inacabable

(→) granero (↑) de los hechos perdidos (.)"

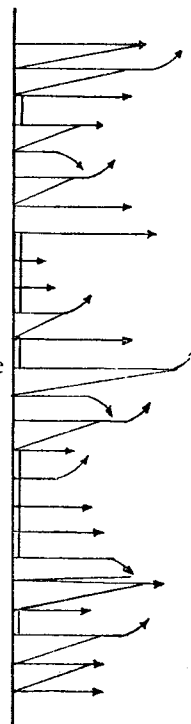
Si lleváramos el método, aquí embrionario, a todo el segmento, podríamos finalmente establecer una suerte de tablero direccional y en él, además de su situación en el poema, cuál es, si lo hay, el predominio; dicho de otro modo, en este movimiento de orientación de las fuerzas, el resultado de la graficación bien podría ser la determinación general del poema: si se trata de levantar o de bajar, si se trata de permanecer en la neutra; correlativamente, estaríamos estableciendo un primer estrato en la producción de la significación.

3) *Núcleos tonales*. Si el acento es una realidad observable a nivel de la palabra, las unidades tonales reclamarían para sí agrupamientos de palabras, o sea sintagmas. Por lo tanto, juegan en ellos un papel la puntuación y los nexos, lo cual significa que empiezan a prevalecer nociones inherentes al campo sintáctico; la puntuación

y los nexos hacen de límite a las frases que así aisladas se desprenden del verso como unidad final para producir cierto efecto que llamamos "tono". ¿Cómo determinarlo? Pues tratando de descomponer el poema en sintagmas bien definidos, designándolos por medio de líneas que en principio asegurarían un paralelismo perfecto; el segundo paso consistiría en determinar las relaciones que podrían establecerse entre ellas y, finalmente, qué propone cada una: a nivel de estos grupos recuperamos la direccionalidad que apreciábamos antes en las sílabas, lo que nos permite decir que el concepto de *unidad tonal* sigue siendo fonético, tiene que ver con la sonoridad, pero, no obstante, requiere para su completamiento de lo sintáctico.

Para que estas propuestas no queden como meras afirmaciones haremos un diagrama de lo que desde este punto de vista puede ser el poema III; en el primer verso no será difícil ver que hay un corte en "desgranaba"; en verdad, "en el inacabable" pertenece sintácticamente al verso siguiente integrándose con él de esta manera: "en el inacabable granero de los hechos perdidos". Si al mismo tiempo le atribuimos a sus elementos finales una dirección, el primer grupo aislado sería \longrightarrow , en la medida en que hay una espera, una continuidad, una necesidad de completamiento; en cambio, el sintagma siguiente, por un lado, no ofrece corte respecto del anterior, o sea que su punto inicial coincide con el final del grupo precedente y, por el otro, culmina en una modalidad ascendente otorgada por la puntuación: se abre una expectativa, no es sólo una continuidad, apuntalada por la duración que se registra en "perdidos". En los versos siguientes, se nos presentan estos grupos: "de los acontecimientos miserables", "del uno al siete", "al ocho". Las líneas tendrían ante todo diferente extensión puesto que los grupos tienen diferentes tiempos, pero sería claro que el punto de recomienzo afectaría a los dos últimos grupos; en cambio, gracias al aspecto enumerativo que le da la preposición "de" con que comienza, el primero se iniciaría en el punto en que concluye su precedente. La coma, al final de "miserables" —y ya para dar a los grupos su dirección— cumple un doble papel; por un lado crea una expectativa de ascenso, por el otro impone una demora visual que implica una especie de retroceso y, por lo tanto, de recomienzo o sea una neutra; como evidentemente se trata de una enumeración, el grupo "del uno al siete" sigue el mismo movimiento que el precedente, mientras que en "al ocho" se produce un cierre, un corte, apoyado por una puntualización del acento grave, todo lo cual conduce a una idea de descenso. Para no hacer fastidiosa la demostración explicándola paso a paso la concluiremos diseñando gráficamente el poema entero:

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 llegaban 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



Ahora bien, habría que considerar si ciertos tonos predominan sobre otros; desde luego, esta consideración debería llevarse a todo el conjunto, pero lo que por el momento podemos decir es que este diagrama indicaría que existe una "movilidad tonal" apoyada en o producida por los niveles fonéticos previamente descriptos: la ubicación de las unidades sonoras y el juego de las unidades acentuales deben, teóricamente, estar integradas en una actividad que culmina en los grupos tonales y alimenta su movilidad. Si lo que une los tres planos es así de coherente, es posible que se manifieste de alguna manera en un nivel aún más alto, que tenga su principio de tematización; sin ánimo de hacer afirmaciones terminantes en este sentido, nos animamos a señalar, no obstante, que ciertos verbos o ideas verbales encarnarían semánticamente los movimientos que definen los grupos tonales: "entraba", "llegaba", podrían incluirse en el ascenso mientras que "desgranaba", "apaga", "desfallecieron" con la del descenso, los verbos de tipo copulativo ("ser") o los sintagmas sin verbo pueden indicar la neutra.

El campo fonético nos estaría proporcionando, como se ve, varios estratos de "significación" (no, ciertamente, significaciones perfiladas) de alguna manera articulados, proveyéndose esquemas o líneas de fuerza unos a otros. En todos los casos, esos estratos se obtie-

nen mediante conceptos que entienden esas líneas y las articulaciones como espacializantes; sus fórmulas finales, inclusive, son espacializantes lo que probaría, por lo menos, la coherencia del método que estamos empleando, cuyo punto de partida tenía explícitamente ese carácter. Pero si atendemos a los resultados, muy provisionales, que hemos obtenido y que hemos expresado por medio de líneas que hallarían en los verbos una suerte de encarnación de su alcance, se nos presentaría el siguiente problema: todas esas direcciones suponen un punto desde el que salen o se ven; punto ideal que se puede imaginar pero que ciertamente es relativo si lo pensamos en términos de mecánica o de óptica: ese punto define el presente de la escritura, desde donde las direcciones que salen de él se trazan y la lectura recupera; el aquí de la escritura —que es una suerte de espacio de “práctica” —genera direcciones que tienden a figurar la ocupación de un espacio de otra índole. En esta interpretación, la escritura aparecería como esencialmente distribuidora y, además, convertidora, transformadora pues logra que la materia fonética pueda ser leída en diversos planos y en su culminación espacializada. Y si esta conversión constituye algo de la significación que se produce, también nos dice algo de lo que supone el proceso de producción de la significación.

LA RED TEXTUAL (II)

Si se admite que los “grupos tonales” pertenecen al campo fonético (en la medida en que se constituyen atendiendo al “trabajo” sonoro y acentual), deberá admitirse igualmente que para definirlos se ha recurrido a conceptos sintácticos: los grupos están limitados por la puntuación, los nexos y cierto “perfeccionamiento” frástico que sugiere que los grupos tonales son, ante todo, unidades de emisión; correlativamente, nos proyectan hacia la zona semántica por cuanto lo que en ellos hay de distribución espacial configura un primer nivel en la producción de la significación. Situados en el eje que acerca lo sintáctico a lo semántico nos muestran que se trata de pasajes entre los tres campos, no de oposiciones o de superposiciones. En el medio, en una equidistancia teórica, el último momento, el más organizado de lo que llamamos “fonética”, nos permite entrar en lo “semántico”, sector cuya sustancia definíamos mediante la noción de “imágenes”.

Se nos dibuja una acción de la escritura en un doble plano, interno y externo, valga la simplificación. Provisionalmente llamaremos “interno” a lo que ocurre en los campos fonético y sintáctico, es decir al aspecto de la materialidad básica en la que la “escritura” va produciendo; llamaremos “externo” al campo semántico porque las “imágenes”, que están en el punto preterminal de la cadena pro-

ductiva, son lo que podemos percibir del proceso; pero no es por eso que las "imágenes" están excluidas de una consideración material: son susceptibles de ella en su situación que es lo esencialmente visualizable y desde donde el texto entero empieza a producir efectos. Sin embargo, como también implica su proceso, las podemos observar en lo que tienen de "interno"; las imágenes, entonces, se nos presentan como el espacio en el que los dos planos se unifican en virtud de una acción de la escritura que va transformando una materia y la convierte en algo específico, en lo que llamamos "discurso poético". Las imágenes son todo lo que ocurre en la escritura, encierran el proceso y lo hacen reconocer en una multiplicidad de niveles: son el punto de contacto entre lo que ha sucedido en una serie de momentos y lo que está empezando a suceder en el acto y momento de la lectura.

Las imágenes: ausencia y devolución

Pero las imágenes son también "algo" que en el poema podemos reconocer según un conocimiento anterior, un pre-juicio. Por ejemplo, en el primer verso del primer poema leemos: "Del aire, al aire, como una red vacía". Como primera acción, esta fórmula nos aparta del discurso corriente en virtud, ante todo, de cierta articulación; en este caso, una reiteración ligada por preposiciones genera un efecto que no está en ninguno de sus elementos en sí. La sonoridad cumple, indudablemente, un papel [*el ai (re) al ai (re)*] pero, sintácticamente, la preposición *a* indica una dirección, es un nexa "intencionado" por decir así; la conjugación de ambos factores produce, en consecuencia, la nueva entidad que, en este caso, aparece incompleta si pensamos que toda frase completa un "sentido"; esta frase necesita completarse pero, al mismo tiempo, parece tener una autonomía por el mero hecho de estar constituida, de poseer un mecanismo interno y de generar un efecto, precisamente el de la necesidad de completamiento.

¿Podrían generalizarse estos rasgos como definitorios de lo que es la imagen? ¿Podrían permitirnos salir del pre-juicio para entrar en una consideración concreta? En la "necesidad" de completamiento puede verse el correlativo "gesto" de completamiento, lo que supone —de acuerdo con el criterio que adjudicaba a la direccionalidad un aspecto de la significación— cierta forma de la significación; igualmente, el hecho de que podamos reconocerle "autonomía" tiende a algo, es otro momento de la constitución de la significación sin contar con que "debemos" precisar en qué consiste dicha autonomía, qué elementos intervienen para que sea reconocida como tal.

Pero este verso es algo más: lo hemos fracturado rescatando una

unidad tonal que se nos presenta como una imagen; su segunda parte parece tener otro alcance ("como una red vacía"); por de pronto, completa sin completar la primera, pero también se recuesta sobre lo que sigue como si fuera un punto de partida para un nuevo desarrollo; en todo caso, su construcción es diferente y, por lo tanto, sus alcances. Esto nos indica que las fórmulas "poéticas" no se rigen todas por un principio idéntico, lo que parece muy obvio, pero lo es menos el camino que se abre respecto de la determinación de esa diversidad.

Un verso posterior nos pone más abruptamente frente a la diversidad: "en el advenimiento del otoño la moneda extendida de las hojas". El completamiento ya se ha dado, el verso no necesita nada, hay una suerte de proporción bastante exacta (a "advenimiento del otoño" le corresponde "hojas caídas de color metálico") que tiende a "hacer ver" una cosa, el otoño, por otra, las hojas de cierto color. Imagen de carácter visual, para usar una expresión estilística, que se nos ofrece, por una parte, completa y organizada y, por la otra, según un principio de acercamiento de términos por analogía. Dicho de otro modo, se trata de una metáfora, concepto hasta cierto punto conocido (porque se lo considera, según Jakobson, como propio del lenguaje poético) pero siempre redefinible en tanto desborda un "uso" poético. La metáfora implica, por de pronto, una relación de términos que están en diferente nivel, sea éste cual fuere, y persigue, como un objetivo, producir un conocimiento; dicha relación encuentra en la comparación su mecanismo más nítido y hasta cierto punto primario: comparando algo conocido con algo desconocido se trata de conocer esto último. Si a nuestro turno metaforizamos, o sea si comparamos esta fórmula metafórica con la primera ("del aire al aire"), muy pronto podremos decir que con ésta no se persigue ningún conocimiento, no sabemos nada sobre el "aire" ni sobre el "aire". Para proseguir en la diferencia, aire y aire están en una relación de identidad; una cosa es, pues, una metáfora y otra, bien diferenciada, una imagen.

Para iniciar un camino de precisiones recurrimos a Maurice Blanchot que nos dice: "Las imágenes en el poema no son para nada una designación o una ilustración de las cosas y seres. Tampoco son la expresión de un recuerdo personalísimo, de una asociación muy subjetiva de elementos reunidos. Ante todo, la imagen es imagen porque es ausencia de lo que nos da y nos lo hace alcanzar como la presencia de una ausencia apelando al movimiento más vivo para poseerla. Pero, al mismo tiempo, en esta ausencia de la cosa, la imagen pretende restituir el fondo de su presencia, no su forma que es lo que se ve, sino lo que está por debajo y es lo que se penetra, su realidad de tierra, su "materia-emoción". En esta presencia nueva,

la cosa pierde su individualidad y tiende a metamorfosearse en algo muy diferente, y en todas las cosas, de manera que la imagen primera es conducida, también ella, a cambiar y, arrastrada por el ciclo de las metamorfosis, se convierte sin cesar en un poder más complejo y más fuerte de transformar al mundo en un todo por la apropiación del deseo" ¹⁰.

De aquí se desprende que, ante todo, la imagen no es una "representación", sino algo nuevo, producido por transformación. Lo nuevo, a su vez, es la entrega de una ausencia: la imagen es una mediación entre lo que falta y lo que se nos ofrece, pero mediación concreta, regida por leyes propias; de ahí su carácter autonómico y su necesidad de "completamiento" puesto que se trata de alcanzar con ella lo que las palabras retiran; a su vez, esto que las palabras retiran es una realidad de tierra, elemental, que está por debajo; por otro lado, la imagen se produce por transformación que, como tal, no puede quedar reducida, el mundo entero entra en su competencia. La actividad que producen las imágenes, por consecuencia, procede del mundo y lo abarca y, correlativamente, las imágenes lo recuperan; lo que va de la imagen al mundo es el deseo que hace de desencadenante y de alimentador y en eso consiste su fundamento. Dicho de otro modo, la imagen no es como la metáfora, en la cual se trataría de "conocimiento": en ella se trataría de "apropiación" a través de la significación que la transformación —producción— prepara. En síntesis, las imágenes tendrían tres etapas de su constitución: en la primera, las palabras entregan lo que traen, lo "dado", y supone un alejamiento; en la segunda, son sometidas a transformaciones destinadas a preparar algo nuevo, la imagen; en la tercera, y por el hecho mismo de su constitución, hay una devolución de lo que estaba por debajo, de una realidad de tierra.

Se nos abre, desde aquí, un campo de trabajo. Por lo pronto, deberíamos distinguir, en las fórmulas poéticas que se nos presentan, metáforas de imágenes; de inmediato, si damos importancia a estas últimas, deberemos reconocer sus mecanismos productivos y, consecuentemente, sus posibilidades de diferencia; finalmente, en qué consiste la "devolución", cuál es esa realidad de tierra que está por debajo. Daremos por supuesto el primer aspecto para ocuparnos del segundo; en cuanto al tercero, constituye un punto de llegada que, como veremos, se conectará con la fundamental cuestión, presentada en las primeras páginas, entre "tema" e "imagen".

¹⁰ MAURICE BLANCHOT, *La part du feu*, París, 1949, p. 12.

Imágenes: creacionismo y surrealismo

En la imagen inicial ("Del aire al aire"), señalamos la posibilidad de entender un nuevo tipo de estructura o de construcción; en el progreso de la lectura hallamos nuevas posibilidades; por ejemplo "noches deshilachadas hasta la última harina". Si cortamos la fórmula en dos podríamos entender la primera parte ("noches deshilachadas") parafrásticamente: "las noches están como deshilachadas"; el evidente matiz metafórico encuentra su límite en la preposición "hasta", en el sentido de que se restituye una contigüidad frente a la comparación en ciernes; si hay imagen, entonces, es porque se instaura un acercamiento, un esbozo de movimiento de reunión que rompe la inicial analogía; la imagen surge, por lo tanto, de la reunión de dos *términos inesperados*: "la última harina"¹¹.

En el poema II encontramos otra ocasión de diferenciar: "Si la flor a la flor entrega el alto germen". Las dos direcciones señaladas precedentemente parecen concurrir aquí para dar forma a la imagen pero, en contraste con el papel jugado en la anterior por la preposición, el verbo hace de articulador; en todo caso reúne un segmento de construcción similar a "Del aire al aire" con otro similar a "última harina"; la imagen, finalmente, le debe su articulación a otras maneras de construir, lo que nos hace pensar que deben poder proponerse muchas posibilidades que surgen ya de estos elementos entrecruzados, ya de la puesta en obra de otros elementos no considerados todavía aquí.

De estos tres tipos de imágenes —y de la suposición de que existen muchos más— podrían extraerse las reglas de construcción de estas entidades que son, por eso, entidades materiales, aunque no podamos definirlas según el efecto que puedan producir. Ya lo veremos pero, previamente, adelantamos que, sean cuales fueren los mecanismos seguidos, todas las imágenes podrían ser agrupadas en dos grandes campos complementarios. El primero, entendiéndolas como cuerpos nuevos que proponen una suerte de salto al vacío; el segundo, entendiéndolas también como cuerpos nuevos pero constituidos sobre material previo, salto de alguna manera hacia atrás.

Por "salto al vacío" queremos decir semánticamente, o sea que la figura propuesta no es tal cosa o tal otra, tal significación o tal otra sino tan sólo algo que se abre sobre la significación proponiendo por lo tanto un vacío. Esta posibilidad se vincula con un paradigma literario, el "creacionismo", que postulaba, precisamente, la novedad absoluta de los objetos poéticos.

¹¹ Subrayamos la expresión "términos inesperados" porque nos servirá como punto de partida para hallar la materialidad de las imágenes, su modo de construcción. Cf. pp. 519 y 538 de este artículo.

En cuanto a la segunda vertiente, se admite igualmente el carácter de cuerpo nuevo de la imagen pero se tiene en cuenta el peso que acarrear las palabras que intervienen en ella; es claro que lo que las palabras traen es superado por las operaciones transformativas que generan la imagen pero, al mismo tiempo, la imagen producida recupera lo que está más atrás, lo ocultado, lo que Blanchot llamaría la "realidad de tierra". La relación que surge es, paradigmáticamente, con el surrealismo.

Si, en consecuencia, la imagen tiene estas aperturas, creacionismo y surrealismo son, como tendencias con programa, salidas lógicas y necesarias y, al mismo tiempo, actitudes permanentes de discurso poético aunque históricamente se hayan manifestado de manera restringida, según exigencias que dieron lugar a escuelas determinadas, de retórica hasta cierto punto formulada. Conviene señalar, en este punto, que aunque aparezcan como determinantes indirectos pero bastante concretos en la poesía de Neruda, de acuerdo con este punto de vista sólo los reconoceríamos en el sentido de una inscripción de los textos de Neruda, no de una pertenencia deliberada, más o menos discernible. Pero ni siquiera eso: si hablamos de "creacionismo" o de "surrealismo" es sobre todo pensando en la constitución de las imágenes que parecen, según lo indican estos vectores, conjugar dos poderes: uno, preliminar, que reside en los términos manejados y que los términos manejados reprimen u ocultan, capacidad que sólo la imagen recupera; otro, posterior, que supone una apertura hacia lo desconocido de la significación. En el primer caso, la imagen tiene la "habilidad" de hacer surgir, como presencia de una ausencia, una fuerza hundida en la palabra; en el segundo, no se trata de ninguna recuperación ni de una revelación sino de una propuesta; por los dos caminos se nos autoriza lo que inicialmente decíamos acerca de las imágenes como "entidades semánticas", tanto por lo que abren como por lo que descubren, tanto por el más allá como por el más acá.

Pero si pensamos en "lo que los términos reprimen u ocultan" tenemos que considerar lo que de los términos aparece, lo ocultador; eso establece una tensión entre los dos planos, tensión cuyo resultado afecta las imágenes hasta cierto punto; puede predominar lo ocultador: en ese momento diríamos que la imagen toma una dirección "conceptual", puesto que lo que aparece es un significado, o sea un concepto; puede, por el contrario, predominar lo recuperado, lo oculto, la "realidad de tierra" que la imagen devuelve mediante sucesivas metamorfosis: en ese momento diríamos que las imágenes toman otra dirección, que podemos llamar "elemental" y según la cual la imagen permite viajar más allá del "concepto" retomándolo en su génesis, antes de que deviniera significado.

Imágenes: cinco operaciones de producción

Sobre esta red se nos abre un camino en relación con *Alturas de Macchu Picchu*, anunciado, por otra parte, cuando hablamos de “plano semántico”; damos por sentado que hay imágenes que están ahí, concretando el trabajo preliminar del texto; lo que nos queda, en adelante, es determinar qué metamorfosis las ha producido o, lo que es lo mismo, qué operaciones han sido necesarias para que existan y sean reconocidas como cumpliendo su función primordial, ya sea desde la perspectiva creacionista, ya desde la surrealista y en su propia propuesta.

Para comenzar: si en algún momento definíamos las “imágenes” como reunión de “términos inesperados”, ahora podemos preguntarnos por la reunión, qué es lo que se reúne. En la respuesta, proponemos una clasificación que va de lo más simple a lo más complejo.

1) *Reunión de sustantivo y sustantivo*. El ejemplo más sencillo se da en el poema II: “Y pronto, entre *la ropa* y *el humo*, sobre la mesa hundida”; a partir de ahí podemos seguir buscando; en el mismo poema “*cuarzo* y *desvelo*, lágrimas en el océano”; hay una mínima diferencia de construcción entre ambas fórmulas: reside en los artículos que hay en el primer caso y que faltan en el segundo: pero hay una semejanza que está en el nexo central, la conjunción “y”; no obstante, la preposición “entre” que precede la primera imagen matiza dicha similitud en la medida en que impone cierto concepto de dirección, en este caso a la horizontalidad le añade simultaneidad y mezcla que en el segundo faltan; advertimos, de todos modos, que la imagen se constituye en un sentido y, por otra parte, que los nexos en general (conjunciones, preposiciones o meras yuxtaposiciones) juegan un papel en lo que la imagen propone de modo tal que se puede pensar en una variedad de posibilidades de reunión de sustantivo con sustantivo. Pero si por ser sustantivos la imagen que con ellos se configura reclama también una horizontalidad, y, por lo tanto, en función de ella, ofrece un elemental estrato semántico, no puede dejar de considerarse lo que cada sustantivo ofrece, semánticamente hablando, y que de alguna manera realiza una operación que concierne a lo que ofrece el otro. Podemos decir, en esta dirección, que en los ejemplos propuestos los significados de los sustantivos no tienen nada en común, pero en virtud de la reunión a la que se los ha sometido establecen relaciones que habría que determinar (esquema que formularemos al considerar la reunión de sustantivo y adjetivo) pero que, en todo caso, se nos pueden dar primariamente según estas líneas: a) se produce una acumulación, efecto de sinonimia, en tanto los significados

se reiteran; *b*) hay una preeminencia semántica de un término sobre otro; *c*) hay una convivencia de semas. Este último parece ser el caso de nuestros dos ejemplos.

Las tres líneas que encuadran la producción de imágenes por reunión de sustantivo y sustantivo realizan, ciertamente, una interacción que sólo podríamos discernir en cada caso acordando valores precisos a los elementos intervinientes. En la dificultad de hacerlo —quizá inclusive no sea necesario— nos quedan las consecuencias que hemos anotado en cada una de ellas como un contexto que tal vez podamos recuperar al completar las posibilidades de formación de imágenes; horizontalidad, simultaneidad, mezcla, acumulación, predominio, convivencia, aparecen como conceptos que dan, si no un sema en particular, al menos un encuadre semántico cuya actividad trataremos de encauzar y completar.

2) *Reunión de adjetivo y sustantivo*. Partamos de una fórmula perfectamente previsible del poema I: "patria nupcial". ¿Cómo se genera la imagen? Ante todo, la posición de un término respecto del otro es un indicador; si el adjetivo está en posición predicativa o atributiva se produce una acentuación semántica en favor de un término u otro, esto es bien conocido: "patria nupcial — nupcial patria". Otra vez el concepto de nivel primario de significación que debería, como en el caso precedente, completarse con lo que se produce por el contacto ya más propiamente semántico de los dos términos, relación que no propone, como en el otro caso, una horizontalidad puesto que se trata de dos funciones gramaticales diferentes. Pero, en ese segundo nivel, ¿en qué consiste la relación entre los dos términos? Depende de coincidencias y separaciones entre las respectivas cargas semánticas; desde este principio podríamos en consecuencia señalar tres posibilidades:

a) Relación de antagonismo, cuando hay oposición entre los conceptos del adjetivo y del sustantivo, la conocida figura que la retórica designa con el nombre de "oxímoron": "metal palpitante".

b) Segmentos de significados traspasables, cuando parte del significado del adjetivo coincide con parte del significado del sustantivo, tal como ocurre en la imagen "patria nupcial". Se puede establecer un sistema de tales traspasos; consiste, por lo menos, en tres situaciones:

- i*) Cuando el segmento es una cualidad que liga conceptos diferentes: "tristes mercancías"; si pensamos en términos de producción y de trabajo alienado, es evidente que algo de la tristeza ilumina algo de la mercancía: la imagen se nutre de un traspaso.
- ii*) Cuando los respectivos segmentos que se realimentan proceden de sustancias diversas: "párpados florales"; lo que esta reunión descubre es que la flor es de alguna manera un ojo y, por lo

tanto, una manera, entrecortada, de ver lo que sin duda es posible por la acción de los párpados.

- iii) Cuando los respectivos segmentos refieren consecuencias de los conceptos centrales: “olas sangrientas”; por una parte, lo acuoso liga los dos términos pero, por otra, el golpe de la ola devasta, mata, etcétera, aunque ola dependa de mar y sangriento no sea más que lo inherente a la sangre, elemento animal.

c) Sectores de significado iguales o similares, que cubren gran parte de ambos términos puestos en contacto; de hecho se produce aquí una superposición en la medida en que esos “sectores” cubren el campo casi por completo en uno u otro término. En esta situación se encontrarían fórmulas como “veta insondable” (internación, profundidad a la que no se llega) o “poderosa muerte” (lo que no tolera oposición y tiene todo el poder) o “férreo filo” (lo cortante resulta de una especial disposición que tienen las piedras o se les da a los metales) o, finalmente, “pechos preñados” (fórmula en la que esta relación resulta más clara puesto que “pechos”, como “mamas”, hacen sistema con la preñez).

Para diseñar de una manera simple estas tres relaciones podríamos decir que responden a un modelo lingüístico igualmente sencillo: la relación de “antagonismo” corresponde a la “oposición”; la de los segmentos traspasables a la “intersección”; y la de “sectores” similares a la “inclusión”. La imagen, lo que podemos estar empezando a entender aquí por imagen, se construye cuando adjetivo y sustantivo entran en contacto en esa triple dimensión. Estas conclusiones, si de algún modo lo son, pueden aplicarse igualmente a lo que decíamos sobre la reunión de sustantivo con sustantivo y también a la clase siguiente.

3) *Reunión de verbo y verbo*. En numerosas ocasiones dos verbos entran en contacto y configuran una imagen, como en el poema II: “mátala y agonízala”, “sumérgela ... desgárrala”. Si efectivamente surge una imagen —cosa que damos por posible, a cuenta de su determinación— los verbos importan no sólo porque confieren previsiblemente movilidad al texto, sino porque, al estar juntos, transforman la función primordial y, en una segunda instancia, porque opera con ellos su valor, sus semas. Si esto es así para dos verbos relacionados, cuánto más no ha de serlo para meras frases verbales cuya calidad de imágenes hallaría su fundamento en la relación que se instaura entre los semas de los sustantivos y de los verbos, relación que, por otra parte, es uno de los elementos que dan consistencia a la imagen. La frase verbal no interesaría por un “querer decir” que surge de una construcción regular, sino porque hay una adición compleja entre lo que entrega el sustantivo y lo que entrega el verbo y a través de la interacción que se realiza: “vivía

lo indestructible" nos propone, muy claramente, una relación de "intersección" que alimenta lo que hay en esa frase de imagen y no se queda tan sólo en el enunciado conceptualmente perfecto. Como vemos, esta categoría (verbo + verbo), numerosa y reconocible en el poema, nos abre a una subcategoría (sustantivo + verbo) que supone, por eso, una combinatoria de tres elementos (sustantivo + verbo + adjetivo) cuyas resultantes en todos los casos podrían ser examinadas desde el punto de vista de las relaciones semánticas que ofrecen.

Resumen provisorio: hemos enunciado tres modelos simples de producción de imágenes (con las combinatorias y submodelos que de ellas se desprenden), casi rituales y básicos y que pueden ser leídos en una instancia puramente gramatical; lo importante es lo que producen que no puede ser unívoco ni final; lo hemos presentado análogamente a líneas que se dibujan o insinúan y que hacen una primera instancia semántica relativa a las imágenes, sobre la que sin duda se trepan otras instancias que resultan de operaciones más complejas. Conceptos tales como "dirección" (dada por el juego de las preposiciones) o "relación entre semas" y su consecuencia, la "concentración" semántica como algo deseado o buscado, dan una idea de lo que puede ser ese "primer nivel de producción de la significación". Pero parece necesario tener en cuenta otras instancias que vamos a considerar como nuevos sistemas de operaciones.

4) *Imágenes por repetición.* Como mecanismo podríamos señalar que, ante todo, no es gramatical sino que, situado en un nivel superior, propone el problema de su raíz, de su procedencia; en virtud de un conjunto de relaciones que legítimamente se pueden hacer (como por ejemplo que una "repetición" traza ante todo el paisaje de una necesidad insatisfecha de perfeccionar, en cierto sentido de una "obsesión") la "repetición" es un mecanismo que brota de la psiquis. Como podemos leer en Lacan (*Escritos II*, "La carta robada") la repetición, reiteración, es la insistencia de la cadena significante, concepto que apoya nuestra nota acerca de la "necesidad insatisfecha". Todo esto nos sirve para insistir, a nuestra vez, sobre el nivel segundo en que este mecanismo tiene lugar y "su" lugar; la repetición, entonces, remite a instancias basales y la imagen que surge de ella no puede renunciar a esa inscripción; ahora bien, por otro lado, en tanto traducción de un impulso a la satisfacción no consumado, la repetición traduce a su vez una búsqueda que de todos modos —puesto que ninguno de nuestros gestos gira en el vacío— persigue un fin; esa búsqueda dibuja un trazo en el espacio de la lectura: es helicoidal o sea que repite, a su vez, como en un espejo figurado, la direccionalidad que registrábamos en niveles frásticos y acentuales. Es muy posible, por lo tanto, que una misma teoría vaya uniendo diferentes materias de análisis y, en conse-

cuencia, sugiera que existe en todos los planos un mismo impulso productor. Cada imagen por repetición tiene en sí misma el sentido de la búsqueda y, entre todas, la búsqueda se dibuja como una estructura interpretable por medio del helicoide que recorre todo el poema; de una apertura muy general ("del aire al aire") las imágenes por repetición van situando puntos en los que el desarrollo del poema se detiene: "si la flor a la flor", "rostros o máscaras", "no una muerte sino muchas muertes", "de ola en ola", "ciudad y ciudad", "río y río", "calle y calle", "piedra en la piedra", "aire en el aire", etcétera;; cada punto es una estación en un ascenso y supone, a causa de la insistencia, una vuelta que va a dar lugar a otra imagen por repetición, como si las vueltas fueran cada vez más breves y el objetivo estuviera casi por alcanzarse.

5) *Producción de imágenes por división*. Del mismo modo que el anterior, este mecanismo se sitúa en un nivel segundo, más allá del gramaticalismo; del mismo modo que el anterior, tiene algo de obsesiva su reaparición y aun su esquema; obsesiva en cuanto las imágenes así producidas distan de ser ocasionales y, como imágenes, se repiten incesantemente, pero su esquema es obsesivo porque conserva un núcleo central siempre igual, de tipo binario, que posteriormente se desarrolla sin desaparecer, semioculto en sus alcances. Formalmente, se trata de dos términos articulados por división, separados y, sin embargo, concurriendo a un mismo fin. Para decirlo en dos palabras, este mecanismo tiene una culminación orgánica en el poema IX:

Aguila sidereal, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.

Creemos que en el poema IX todo un sistema se hace muy evidente lo que no quiere decir que no haya actuado mucho antes y en muchos órdenes. Si, por otro lado, tiene en común con el anterior su raíz psíquica, su anclaje en zonas profundas, no parece inadecuado adoptar ambos como puntos de partida más densos y prometedores para entrar de una manera concreta en el poema entero. No obstante, de ningún modo podremos ignorar los resultados de la consideración de mecanismos más rudimentarios, como por ejemplo los conceptos de espacialidad, especialmente de "direccionalidad" extraídos de niveles de producción necesarios y que aparecerán como tendencias que, a través de la puesta en marcha de mecanismos más complejos, requerirán sustancias más formalizadas para llegar a eso que llamamos "significación" y que trataremos de dibujar en su preparado o su proceso, no, desde ya queda dicho, entendiéndolo como un significado preciso y monetizable.

EN "ALTURAS DE MACCHU PICCHU"

Si la producción de imágenes tiende a preparar una "significación" (cuyo proceso estamos intentando presentar en este caso) es probable que a su través (un través hecho de imágenes) tenga lugar la "devolución" de la que hablaba Blanchot, la presencia de la "realidad de tierra" que adviene en la constitución de la imagen. Realidad de tierra, realidad elemental es, sin duda, un cierto referente previo que se nos aparece transformado y, en ese sentido, se parece al "contenido" de que habla Hjelmslev. Pero un "contenido" elemental, de un "elemento", así como lo propone Bachelard en sus análisis del fuego, del aire, del agua en las imágenes poéticas. Es claro que este circuito no pretende el "ser así" de todo discurso poético, como acaso pueda desprenderse de las invocaciones al lingüista y al epistemólogo, sino tan solo la servicialidad de conceptos necesarios para resolver en una unidad los términos de un problema planteado inicialmente, a saber qué relación tienen en este discurso los conceptos de "tema" e "imagen" que, según nuestra afirmación, daban cuenta de la tensión que arrastra toda la obra de Neruda. Si la "imagen" devuelve una "realidad de tierra", un "elemento", es posible que dicho elemento sea también el "tema" y, por lo tanto, que exista un punto en el que "tema" e "imagen" no quieran hacer prosperar ninguna diferencia. Pero para llegar a ello tendríamos que discernir bien lo que todas las imágenes nos devuelven, para determinar un predominio y establecer una vinculación en un "tema" que, desde esta perspectiva, es también una producción; viene debajo y a través de lo que hacen las imágenes y no impuesto desde un afuera conceptual que las imágenes simplemente vehicularían.

Si bien para llegar a esta especie de identidad habría que tener en cuenta toda la materia verbal, aun lo que queda al margen de las líneas principales que hemos tratado de establecer (metáforas, lenguaje indiferente —si pudiéramos definirlo—, etc.), nosotros vamos a seguir un camino más restringido en la certeza de que el examen de las imágenes por sí solas abre una perspectiva profunda y, dentro de los instrumentos que las producen, nos quedaremos en los dos últimos: la "repetición" y la "división". Reafirmamos la estrecha unidad originaria de ambos y acotamos, además, que si con ellos se realizan operaciones, esa unidad se hace aun más actual pues "dividir" es establecer partes que proponen una "repetición".

El obsesivo "dos"

Para entender qué produce la repetición habría, ante todo, que preparar un corpus completo de tales imágenes para ver el movimiento genérico que se dibuja desde cada repetición; eso supone que pese a que funciona el mismo principio, cada imagen postula una dirección diferente en virtud de elementos secundarios que la matizan; así, en "del aire al aire", las preposiciones "de" y "a" hacen de semáforo cuya luz es diferente en "calle y calle" o en "la flor a la flor". Ese examen, como todos los otros exámenes globales y exhaustivos que quedan pendientes, será pospuesto en homenaje a una indicación que el poema mismo hace y que "tematiza" la función que estamos queriendo hacer operar:

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 (II).

Si la lectura es también una búsqueda, se detiene en la palabra "repitiendo" que parece prometer lo explícito de un "decir", de un deseo de hacer de la "repetición" un sistema de operaciones de producción. Lo explícito: si inicialmente "repetir" es operación mecánica y por consecuencia unilateral y en su sintagma ("repitiendo un número") incluso reproductiva, la podemos leer como "obsesiva" porque se realiza "sin cesar"; desde aquí abandona su carácter mecánico y entra a responder a lo que señalábamos antes sobre la repetición, la insistencia, y, debemos recordarlo, posee una energía pues produce imágenes variadas; energía genética declarada en esos versos por las palabras "preñados" y "germinales". Ahora bien, ¿cuál es ese número que repitiéndose crea imágenes y da cauce de ese modo a una energía genética? Es el número de los "pequeños pechos preñados", o sea el número dos, lo que se confirma si seguimos adelante y miramos las imágenes generadas por repetición, repetición invariablemente de dos términos articulados por la conjunción "y", copulativa por añadidura, o sea la genética desde la gramática.

La capacidad organizadora del "dos": división y estructuración

Estamos ahora en condiciones de hacer el pasaje al segundo mecanismo por cuanto las imágenes por división consistían en una distribución binaria. Si lo que se repite es el número dos —que genera— y la división es de dos términos, es evidente que la unidad originaria de las dos operaciones vuelve a mostrarse. Dicho esto, se nos presenta como muy fácil la comprobación de que la mayor parte

de las imágenes de este poema se constituyen por articulación de dos términos, en una progresión que incluye todo tipo de procedimientos, ya sea sustantivo + sustantivo, adjetivo + sustantivo, verbo + verbo (verbo + sustantivo, adjetivo + verbo), repetición y división. Habíamos iniciado estos análisis con "Del aire al aire" pero también resulta de dos términos la fórmula "entre las calles y la atmósfera", así como "llegando y despidiendo", "mano turbulenta y dulce", "mátala y agonízala", "el ser como el maíz" . . . Estas fórmulas simples son algo así como núcleos básicos, pero la actividad del dos no cesa sino que produce organizaciones más complejas como, por ejemplo, un grupo integrado por dos frases cada una de las cuales puede tener dos o más términos; el primer caso sería el más geométrico ("del *aire* al *aire* / como / una *red vacía*"), en el segundo observamos una ligera disimetría que no afecta la estructura binaria del grupo principal ("en el *advenimiento* del *otoño* / la *moneda extendida* / de las *hojas* "). En todo caso, también estas situaciones son muy numerosas; daremos algunos ejemplos más para ilustrar su profusión: "aceros convertidos al silencio del ácido", "noches deshilachadas hasta la última harina", "estambres agredidos de la patria nupcial", "madre de piedra, espuma de los cóndores"; esta última figura está en el centro del poema VI, al que volveremos porque se produce allí una concentración del sistema binario. Lo que también quiere decir que las relaciones dos a dos adquieren formas aún más complejas como, por ejemplo, la fórmula dos versos integrados cada uno por una relación de imágenes dos a dos: "corriente como agua / de manantial encadenado // o firme como grumo de antracita o cristal".

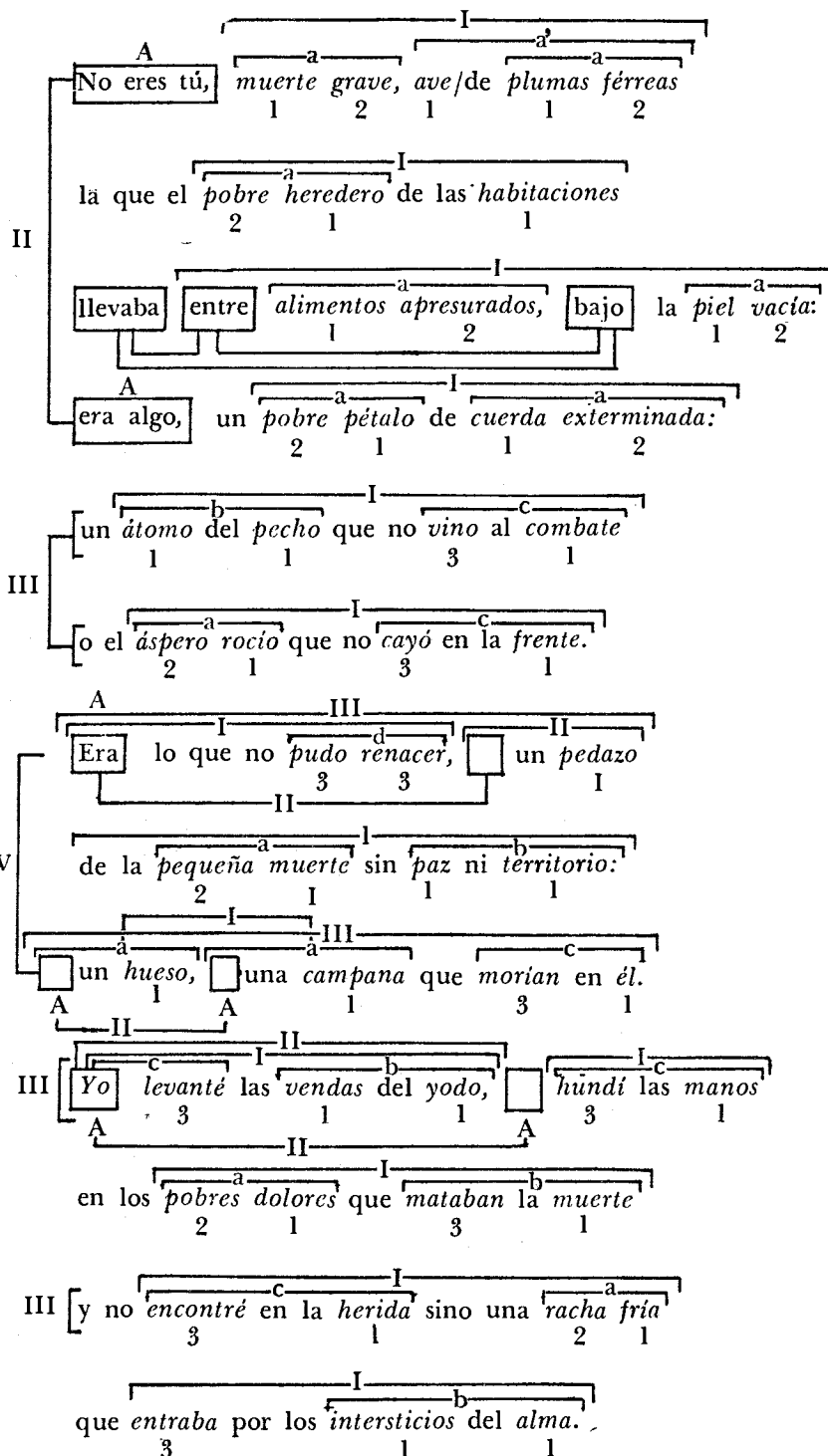
En el examen de un poema entero podremos diseñar una red completa o, por lo menos, podremos ver cómo funciona. Antes, sin embargo, y sobre la base de los pocos ejemplos manejados, podremos apreciar la vertiginosa multiplicidad de posibilidades que giran en torno a la capacidad del dos para organizar; dos sustantivos unidos por una conjunción se unen con un sustantivo y un adjetivo mediante una preposición, dos verbos unidos a sustantivos se unen el primero con un sustantivo más un adjetivo, el otro con dos sustantivos ligados por una conjunción. Pero el esbozo de esta riqueza no debe sorprender: se trata simplemente de las posibilidades de la lengua que se revierten sobre el trabajo de producción de imágenes y le introducen algo de lo que por sus funciones pueden hacer. Más importante es hacer una acotación sobre esta preeminencia del dos que no puede no tener alguna inscripción ideológica (aunque más no sea por la general —occidental— preeminencia del tres: padre - madre - Edipo, principio - medio - fin, Padre - Hijo - Espíritu Santo, etc.). Y si esto parece un reto, que supone por otro lado una

presencia arqueológica (la pareja incaica), también puede ser entendido como una imposición especular, narcisística en cierto modo, ya que donde no hay *él* tampoco hay *tú* y predomina soberanamente *yo*; razonamiento quizá refutable en la medida en que, gramaticalmente al menos, *yo* que dirige el discurso, la enunciación, pide un *tú* que está ya en el enunciado ya fuera de *él*, mientras que *él* aparece por exclusión, como lo otro de y en la relación discursiva (cf. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, París, 1972). No optemos sino señalemos: predominio del esquema binario lo que, aunque no haya frenado nada sino ayudado a producir, como lo estamos viendo, puede también ser finalmente un remanente del dualismo que a través de la perduración naturalista sigue actuando. Todo esto, no obstante, es menos importante que mostrar hasta el final el papel generativo del dos y sus consecuencias en la estructura toda del poema. Para hacer eso tomaremos un fragmento del Poema V y trazaremos en él todas las posibilidades de relaciones binarias (véase diagrama en la p. 547).

Se supone que el código es inteligible, los números arábigos o romanos indican unidades en primer o segundo grado, las letras son combinaciones de dos términos, simples o complejas. De todos modos, al destacarlas en la gráfica ponemos de relieve la multiplicidad de articulaciones y de elementos articulados; todo, sustantivos, adjetivos, verbos y nexos, constituye el campo de una actividad presente en todo el poema, es su red interna, su circulación y, como tal, se dibuja como un paralelismo constante que no tiene los caracteres del antiguo dualismo pues no hay opción sino tendencia integradora; son líneas que si en su nivel primario permiten ver imágenes parciales, en su nivel secundario ordenan la totalidad como "una" imagen que es culminación de una búsqueda.

Reiterativo, el esquema productor del dos se presenta con los mismos alcances obsesivos de búsqueda que alimentaban el mecanismo productor de imágenes por repetición. Se consolida, de este modo, en el final del análisis, el intercambio entre repetición y división como capaces de generar estructuras sucesivas, cada vez más abarcales ¹².

¹² Pero, por otro lado, este esquema se conecta con los que inicialmente habíamos preparado para el campo fonético: habíamos concluido entonces que de las operaciones fonéticas en su conjunto surgía una idea de direccionalidad, de un encaminamiento del poema que no podía no constituir un cierto estrato en la producción de la significación. Desde el segundo enfoque, el encaminamiento tiene el sentido de una búsqueda y, si esto es así, es evidente que los dos campos tienen un entretreído muy íntimo, sólo discernible en las separaciones analíticas pero en un funcionamiento orgánico que encuentra en la sintaxis, para redundar, su ordenamiento. El entretreído de los tres planos —textualidad— es el hervor del poema, una constelación de pasajes que no se podrían



Las estaciones de una búsqueda

Como en otros momentos de este trabajo, la idea de "búsqueda" que resulta del análisis aparece tematizada en el poema. Desde el primer verso está declarada y posteriormente se declaran también sus diversas etapas o, por lo menos, las etapas en que una búsqueda puede consistir. Podemos constituir un orden como sigue:

"Del aire al aire, como una red vacía
iba yo entre las calles y la atmósfera". (I)

Aquí, la búsqueda se encarna en el concepto de "transcurso" (ir) que la implica como una consecuencia, entre otras, como una razón del movimiento, pero también reside en la primera persona que asume no sólo el núcleo discursivo más elemental, lo que la hace posible, sino también la enunciación poética lírica, tal como se concibe en la poesía occidental; a su turno, esa primera persona poética tradicional implica una investigación, una necesidad de esclarecimiento que adopta una posición o un punto de vista pero que también se da un objeto. Dicho con más precisión, el "iba yo" puede ser considerado como el punto de arranque de un desplazamiento; si lo admitimos como tal, veremos que en el poema II se declara una etapa distinta y en cierto modo superior:

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad
o en un autobús o 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.

Y si aquí aparece claro el objetivo, las alternativas de su desarrollo no dejan de mostrarse en el mismo poema: "No tuve sitio dónde descansar las manos" lo mismo que sus referencias o, si se quiere, su sentido, lo que la autoriza: "(la eterna veta insondable) / que

reducir pero que sí se pueden intentar comprender en sus grandes evoluciones, en su marcha, en su ritmo, en su desarrollo espacial. Es en ese sentido que pensamos en un paralelismo que centra una búsqueda, términos respecto de los cuales una imagen como "muerte grave, ave de plumas férreas" podría ser una ilustración; y si ese paralelismo, que es de dos líneas que se van tirando una de la otra, va construyendo el cauce por el que transcurre la búsqueda, no podemos olvidar que nace en la teoría misma de la constitución primaria de las imágenes (sustantivo más sustantivo, sustantivo más adjetivo, verbo más verbo, etc.) en la medida en que en la relación de esos dos términos (oposición, intersección, inclusión) predominaba la carga semántica de uno respecto del otro.

antes toqué en la piedra, en el relámpago / que el beso desprendía..." A esa dramática alternativa, "no tuve sitio", sigue en el poema III algo así como las circunstancias en que debe realizarse la búsqueda: "El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable / granero de los hechos perdidos..." Peligro de la cotidianeidad que acecha, infinito del sinsentido atomizado, cuadro físico en el que la búsqueda titubea y pierde consistencia o, por el contrario, maraña por la cual debe abrirse paso para no perder su consistencia. Pero no es la infinitud de lo real lo que acecha, sino algo más denso todavía, que el poema IV enuncia nítidamente: "La poderosa muerte *me invitó* muchas veces: / era como la sal invisible en las olas". La instancia de la muerte obliga a la enumeración de las alternativas menores en ese viaje y las desencadena en el mismo poema IV:

No pude amar en cada ser un árbol...
Quise nadar en las más anchas vidas...
Y cuando poco a poco el hombre fue negándose
entonces fui por calle y calle y río y río
y atravesó el desierto mi máscara salobre
rodé muriendo mi propia muerte.

En cierto sentido estaciones de un calvario, etapas de un viaje, descenso metafórico a círculos, cruce de lagos, la vida, en fin, como conjunto de peripecias en las que la luz del final nunca está ausente ni desaparece. En estas etapas el sujeto concentra la experiencia y puede ser pasivo, no en el sentido gramatical sino en el del sufrimiento necesario, inherente a la travesía; pero en el poema V las etapas están marcadas por la acción: "Yo levanté las vendas del yodo, hundí las manos / en los pobres dolores que mataban la muerte". Si la pasividad es padecimiento, la actividad se torna objeto y, por lo tanto, conciencia; el viaje parece concluir, la búsqueda tiene un sentido que es el que se declara en el poema VI:

*Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta tí, Macchu Picchu.
Alta ciudad de piedras escalares
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.
En tí, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espigas.*

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.

Pala perdida en la primera arena.

Esta fué la morada, éste es el sitio.

Si así fuera, el punto de partida se presenta como un espacio en el que priva una desorientación que a través de transformaciones alcanza un objetivo; viaje desde la subjetividad indecisa hasta una espacialidad precisa, llegada que implica una doble culminación: es el final de la búsqueda, el hallazgo y es un lugar elevado —culminación en sí misma— (“he subido hasta ti”, “alta ciudad”).

Ascender y descender: madre y piedra

Esta “interpretación” de la búsqueda —como esquema de movimiento y de dirección (hacia arriba) — puede ser conectada con lo que la precede, esto es con los “mecanismos de producción de imágenes” que nos llevaban a perseguir —en otra búsqueda— la “tematización” que como en otros casos el texto nos prodiga. En tanto la búsqueda es un ir de un lugar a otro para llegar a un sitio se apoya, o reside en, o surge de una articulada red binaria que no sólo propone un paralelismo (también tematizado: “En ti, como dos líneas paralelas”), sino que divide (nuevamente el mecanismo productivo) el poema entero en dos grandes secuencias: la del ascenso (“he subido...”), que compromete en sus etapas hasta el poema VI, y la del descenso, que se inicia sobre el final del mismo poema: “... porque todo, ropaje, piel, vasijas, / palabras, vino, panes, / se fue, *cayó a la tierra.*”

Sobre doce poemas, seis preparan la dirección arriba y seis absorben la dirección abajo. Por otro lado, si el fin de la búsqueda hacia arriba es un lugar que se define por la altura, para llegar a él han sido necesarias escaleras (“Alta ciudad de piedras escalares”) que son, por definición, dos líneas paralelas no opuestas en el sentido sino complementarias en la función, unidas por otro lado por escalones, “etapas”, que permiten el movimiento a través del paralelismo, el descanso desde donde se considera el conjunto y, en una analogía que da cuenta de la íntima relación que se puede y debe establecer entre el “trabajo crítico” y su objeto, los distintos momentos del examen que estamos haciendo¹³. Y si la imagen visual es

¹³ Para comprender este principio, remito a mi artículo “Trabajo crítico y crítica satélite en *El perseguidor* de Cortázar”, en *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, 1975. Se insiste allí acerca de la relación de “forma” entre el trabajo que se hace con un texto y el trabajo que dio lugar al texto; dicha relación está marcada por un primer movimiento de analogía —que permite el “hacer” del trabajo crítico—, seguida por un segundo movimiento de diferencia, que justifica las especificidades de ambos trabajos, lo que los hace dos tipos de discurso.

piramidal, no muy diferente es la estructura de lo que nosotros hemos hecho para comprender cómo se genera.

En este punto confluyen conceptos que inicialmente podían parecer sueltos o enunciados para sectores restringidos del trabajo textual, esencialmente el de la direccionalidad que pretendíamos para los grupos tonales y para los acentos de duración; si de allí salía un juego entre ascensos y descensos que, ciertamente, parecía no conducir a ninguna parte, bien puede la trama, que de todos modos se armaba, ser la base del otro movimiento ascensional en la imagen misma hasta Macchu Picchu por las escaleras del binarismo, por las escalas de la imagen visual (pirámide) y por las escalas analíticas. Macchu Picchu, entonces, "alta ciudad de piedras escalares" está en el centro mismo del poema, concentra todo el trabajo que en "todos" los niveles realiza la escritura generadora del discurso poético.

Y aun más: Macchu Picchu es una ciudad, es decir un espacio que en el poema figura un espacio real; para llegar a él, poéticamente, fue necesaria una subida a través de otros espacios definidos por el paralelismo o, mejor dicho, sintetizados en su complejo juego por la idea espacial de paralelismo. No es extraño, entonces, que a modo de sinonimia se produzca una sustitución de Macchu Picchu, como espacio real figurado, por una imagen que está aislada gráficamente y que en su forma aparece como producción pura del esquema binario ("Madre de piedra, espuma de los cóndores") y, por lo tanto, como una encarnación de los impulsos productivos del discurso poético. Macchu Picchu es reemplazada por Madre de piedra, lo que supone otra corroboración en un poema en donde el material sonoro cuenta tanto, cuenta en la base misma de la escritura: *M - P - M - P*. Y aunque en la exterioridad se pueda tratar de una traducción del quechua al castellano, la aparición de la fórmula en castellano —código básico en el que el poema teje sus articulaciones— nos pone en presencia de un nuevo peldaño, en el centro de la significación: Madre, como lo esencialmente generativo, como lo que ostenta los "pechos preñados" de que hablábamos antes. Y si como sustitución, la palabra "Madre" no puede dejar de referir la ciudad, o sea el sitio alto, también en la sustitución "Madre" provoca a lo más profundo como el nuevo sitio, el de la generación, la matriz. Pero, al mismo tiempo, hay un genitivo —Madre *de* piedra— (otra vez lo generativo en la gramática) que liga lo generador con una sustancia en la que genera: la piedra que es un elemento en el sentido físico, tierra y agua y fuego y aire, todo junto. Y si "madre de piedra" por sustitución de "Macchu Picchu" está en el centro generador del poema, que es una producción de imágenes, "piedra" aparece como la "realidad de tierra", que, según proponía Blanchot, es lo que la imagen restituye en lo que aparece de una desaparición.

La "realidad de tierra" y los trabajos del hombre

De este modo, llegar a Macchu Picchu es ascender escalando hasta el elemento mismo, el elemento del que sale todo, las paralelas que permitiendo llegar a él salen de él canalizando y creando las condiciones para que en todos los niveles el poema se vaya produciendo. Y esta llegada, tal como lo anuncia en su final el poema VI, anuncia la vertiente opuesta, el bajar que completa en otro nivel el sistema binario del que brota, más que una nueva confirmación de su existencia, el concepto de la movilidad (subir-bajar) que, como tal, está en todos los rincones del poema. Por ello, a partir del poema VI subir y bajar se intercambian permanentemente, pero en el trazado general hay diferencias pues el ascenso es bien preciso, mientras que el descenso es difuso y sometido a vaivenes, inscribiéndose en una especie de simbología:

Esta fué la morada, éste el sitio
aquí los anchos granos del maíz *ascendieron*
y *bajaron* de nuevo como granizo rojo [...]

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

En los poemas siguientes reaparece este vaivén, interrumpido aparentemente en el poema VIII por la invocación de ascenso ("Sube conmigo amor americano") que, de todos modos, como invocación, supone un descenso previo o, al menos, algo que está abajo. El sistema se continúa así hasta el poema IX que parece concentrarlo totalmente porque está construido por imágenes dobles:

Aguila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso [...]

Son las imágenes de dos a dos, acumuladas hasta una en la que reaparece el elemento generador: "Geometría final, libro de piedra". A partir de ahí, las imágenes que siguen pierden esa estructura y se construyen según la fórmula uno a dos:

Témpano entre las ráfagas labrado.
Madréporas del tiempo sumergido.
Murallas por los dedos suavizadas.
Techumbre por la pluma combatida.

En la repetición del movimiento de construcción de imágenes por división en dos aparece una nueva tensión, entre imágenes de dos a dos e imágenes de uno a dos, vaivén desencadenado desde la palabra piedra; prueba de que el nuevo tipo no triunfa, es la reaparición de imágenes de dos a dos: "Ramos de espejos, bases de tormenta". y luego de uno a dos, en construcción invertida respecto de las anteriores: "Troncos volcados por enredaderas".

La piedra es el pivote de este vaivén, lo abre; a la vez, el vaivén entre imágenes es el aspecto dinámico del paralelismo por el que circula el poema, tiene algo que ver con su escritura si pensamos en términos de producción. Esto nos da la oportunidad de nuevos acercamientos entre planos en principio de naturaleza diferente: si el ascenso es, imaginariamente, hasta la piedra como final de una búsqueda y develamiento del enigma de la generación, el descenso, en y por la escritura del poema, se hacen en el hombre; por otra parte, si el ascenso es la objetividad de un proceso descrito, hay, dialécticamente, un descenso para poder realizar la descripción del proceso, esencialmente subjetivo; hay un imaginar que puede ser entendido en profundidad, reconcentramiento, inscripción en el inconsciente. Una imagen encierra las dos vertientes: "Libro de piedra", que ya no posee para nosotros un carácter de representación de lo presuntamente sagrado, ni siquiera de una posible mistificación del "valor" de una "escritura que quedará inscripta para siempre", sino confluencia de realidad generadora y hombre que la acepta y la escribe, de misterio y posibilidad de respuesta, de aventura en la realidad y de intelección en el hombre. La llegada ascendente a la piedra y el develamiento del misterio de su generatividad pone en evidencia en la síntesis que el hombre estaba como tapado por ella y, al mismo tiempo, en el bajo: la revelación muestra, a su vez, que la búsqueda que ha hecho la "persona" poética despierta al hombre y lo anima, lo reanima, lo incita a subir: "Sube a nacer conmigo, hermano". Y después de la llegada, la voz poética que asumía las alternativas de un viaje como un sueño, asume un discurso de despertar, de reactivación, es "medium" de un plural, es el "boca a boca" del salvataje, la respiración:

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.

Es previsible que el discurso se haga humano, lo que supone que lo "bajo" no es la caída, no es la ruptura del "ideal", sino el sitio donde el discurso humano se organiza y tiene un sentido. Por eso, si el poema IX, con su acumulación de imágenes de dos a dos, in-

terrumpidas en vaivén por imágenes de uno a dos o de dos a uno, marcaba el punto más alto en la producción de imágenes sostenidas por la piedra como “realidad de tierra”, el poema XII enumera los oficios humanos, los oficios de lo bajo, y ya no más por medio de imágenes de dos a dos sino siempre de uno a dos como si esta estructura, de todos modos binaria, fuera más adecuada para una enumeración humana o de lo humano; y quizá sea así en la medida en que la otra parece rígida y hierática y ésta, en cambio, prevé combinaciones tan diversas como las que vehiculizan los enunciados del poema XII:

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*.

Si consideramos esta enumeración desde el concepto de la direccionalidad de los grupos tonales, veremos que, en virtud de los dos puntos que cierran cada fórmula, se produce una estructura sólidamente ascendente, siempre para arriba desde, por cierto, el “fondo de la tierra” por un lado y mediante los “viejos dolores enterrados”, todo lo que la piedra en lo alto tapaba y necesitaba ser revelado. Lo que une y sutura todos los pasajes es la palabra poética, la “copa de esta nueva vida”, donde la historia se da vuelta y se hace actual en la medida en que se ha llegado al centro de las cosas: “hablad por mis palabras y mi sangre”.

En este modelo, las imágenes articulan ese previsible final, volcado sobre el posterior desarrollo de la poesía de Neruda, predominante política (“los trabajos de la tierra, de lo bajo”). Su “materia-emoción” es la piedra que no es sólo de las ruinas de Macchu Picchu sino la piedra básica, en el fondo algo de lo que Neruda siempre habló o, si se quiere formular de otro modo, algo que estuvo siempre en otras imágenes que produjo y que no tuvieron una encarnación en el gran tema de Macchu Picchu, reflexión, en el orden convencional, de grandes preocupaciones históricas y filosóficas.

Incluso, esa piedra tiene que ver, remotamente, con la imagen inicial de los *Veinte poemas de amor*: (“Cuerpo de mujer, blancas colinas...”) y con una de las finales, *Las piedras del cielo* (1972), donde el origen y el destino parecen reunirse: “Allá voy, allá voy,

piedras, esperen / Alguna vez o voz o tiempo / podremos estar juntos o ser juntos". "Realidad de tierra" a la que se acude para configurar una imagen porque está allí, es el objeto de una búsqueda porque constituye el lazo inicial con la realidad; piedra básica, natal, la primera, la que no se deja de perseguir pero que, en su exterioridad monumental, montañosa, sustituye otros elementos menos visibles aunque más centrales todavía, la madre, el padre, la "madre de piedra", "la patria natal"¹⁴.

Sobre el final, recuperamos un conflicto presentado inicialmente: este elemento, "materia-emoción", que las imágenes restituyen nos da una idea de lo que puede ser el "tema", siempre que no entendamos por "tema" exclusivamente el aspecto externo y conceptual de "que trata" un discurso. Si, por el contrario, es aquello sobre lo cual el discurso se realiza y que el discurso realiza en una dialéctica de transformaciones que le permiten obtener su forma, entregándose para dar forma a su proceso de realización, estaremos respecto del elemento "piedra", y por lo que sustituye, en un instante en que puede ya no haber más diferencia entre "tema" e "imagen", en que el continuo es perfecto aunque un continuo perseguido y a veces alcanzado (como en las *Odas elementales* o en *Memorial de Isla Negra*) y muchas otras pospuesto en función de un predominio del "tema" como aquello de "que trata" un discurso.

NOÉ JITRIK

El Colegio de México.

¹⁴ Cf. en SAÚL YURKKEVICH, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, 1971: "La naturaleza es para Neruda origen y fundamento, la potencia primera, la realidad por excelencia cuya sacralidad reverencia y cuya fuerza quiere poseer hasta la saturación y el anonadamiento".

