

El hombre invisible. El objeto de la duda

«Yo cambié tantas veces de sol y de arte poética»
La Barcarola

Citando este verso comienza Emir Rodríguez Monegal uno de sus estudios sobre Pablo Neruda ¹ donde precisamente se ocupa de las Variaciones en el estilo del poeta. Señala sus 'cambios de piel' y asemeja su larga evolución de metamorfosis y permanencia a la del otro gran voluble de la literatura mundial que es Goethe.

En ambos descubre el crítico una etapa final clásica después de las turbulencias románticas del principio. Etapa de serenidad a la que pertenece *Las piedras del cielo*, publicada por Losada en 1970. Son éstos los poemas de un Neruda anciano que ha llegado a un cierto equilibrio y a una concepción de la Belleza muy cuestionada en algunos sectores amantes del poeta social o del poeta arrebatado. Ahora la Hermosura no se asocia a lo Sublime y Terrible (según las leyes del XIX), sino al concepto aristocrático² de estructura analizable:

Lo bello es el resultado del orden; se cifra en el ser susceptible de análisis, en el organismo sistematizado, el organismo mineral.

Neruda aplica a la descripción del ente sin vida, de la piedra admirable en su quietud, la Objetividad que antes había consagrado al Hombre. Esta supuesta traición de la sentimentalidad a favor del preciosismo y de la exquisitez de lo frío, en realidad no es tal. Alazraki pone de manifiesto como en su última producción, se concilian los contrarios que la habían escindido en la juventud:

Historia e intimidad del ser, soledad y solidaridad.

1. «El sistema del poeta», *Pablo Neruda*, Colección «El escritor y la crítica», Taurus, Madrid, 1985.

2. Juan Plazaola, *Introducción a la Estética*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1973, p. 18.

Neruda intenta dar una respuesta al conflicto derivado de 'satisfacer o ser' con su palabra en lo que Alazraki denomina 'poética de la penumbra':

«... Un esfuerzo de integración y conciliación, una voluntad de incorporar en 'parejas medidas' claridad y obscuridad, soledad y solidaridad, realidad y sueños. Es natural que próximo a la muerte, Neruda se incline más hacia lo que él define como 'la intimidad con uno mismo', hacia la soledad, las sombras y los sueños...»³.

No hay oposición sino unidad en esta fase última donde se inscriben *Las piedras de cielo*. El mismo Monegal reconoce en las transformaciones del poeta una voluntad de permanecer. Titularía un trabajo en esa línea con una expresión que al propio Neruda pareciale muy acertada⁴: *El viajero inmóvil*. Es decir, el que muda de piel para continuar siendo el mismo. O en términos parafraseados de G. T. de Lampedusa⁵, hay que cambiarlo todo para que todo siga igual.

Un poeta diametralmente opuesto al Neruda social había emprendido una indagación en la materia que se recoge en el libro clave de la 'poesía pura'; se trata del Juan Ramón Jiménez de *Piedra y Cielo*. Será acusado de frialdad; como Neruda, tendrá que batallar con los reproches propios y ajenos de ensimismamiento, caída en el 'yo', preciosismo, traición de los ideales comunitarios.

«¡Quién, quién, naturaleza,
levantando tu gran cuerpo desnudo,
como las piedras, cuando niños,
se encontrara debajo
tu secreto pequeño e infinito.»⁶

(Juan Ramón Jiménez)

El poeta de Moguer investiga en la desposesión, en el desasimiento. Levanta el mineral, pregunta el misterio de Madre Natura en algo ajeno en ella, en el territorio donde ya no está. Su camino es liberador del accidente, buscador de una esencia desrealizada, depurada de lo concreto. Así en 'Anunciación' nos dice:

«Ay, Deshacerme,
de una vez ya, en la luz;
entrar hecho oro verde y último,
en el libre secreto recatado
de los afanes imposibles.»⁷

3. Jaime Alazraki, «Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda». *Pablo Neruda*. Col. «El escritor y la crítica». Taurus, Madrid, 1984, p. 292.

4. Neruda, *Confieso que he vivido*, «Crítica y autocrítica». Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 402.

5. La frase aparece en su famosa novela *El gatopardo* que Visconti llevó al cine.

6. Juan Ramón Jiménez, *Piedra y Cielo* en *Nueva Antología Poética*. Losada, Buenos Aires, 1969 (IV, p. 267).

7. Juan Ramón Jiménez, op. cit. (p. 280).

En *Las piedras del cielo*, Neruda no pretende descarnarse, sino fusionarse con lo más terreno. La materia contiene en su íntima alma su esencia y su llave. El poeta no se desvanece, no anhela lo evanescente de las cosas sino su raigambre. Le importa la raíz. Desea 'descender' a la roca, volverse roca, significarse para siempre en lo Tangible.

Por tanto, podríamos afirmar que este libro breve, apenas treinta poemas, participa de muchos principios estables en la escurridiza poética nerudiana:

la comunión de todos los hombres en la naturaleza, el regreso a la piedra como inicio y destino, el recuerdo de la patria, la crónica minuciosa de todos los objetos incluso los más diminutos.

Y estos son sin duda motivos populistas, solidarios; son muy semejantes a los que podríamos encontrar en 'Alturas de Macchu Picchu', *memorial de Isla Negra*, o las *Odas Elementales*.

La diferencia estriba en la temática de su canto y en el modo en que lo aborda. Neruda contiene su expresión porque el mineral es una sustancia concisa y contenida. Se vuelve minucioso, afilado, intenta la filigrana como un virtuoso tallista de gemas.

Las piedras del cielo no es un libro distinto, sólo es diverso en la medida en que la diversidad de lo natural así lo determina. La esmeralda o el diamante exigen preciosismo y equilibrio y Neruda se aviene a ellos por amor a la materia.

En el poema prólogo de sus *Odas Elementales*, declara su voluntaria búsqueda de invisibilidad.

«... porque voy por las calles
y sólo yo no existo, la vida corre
como todos los ríos,
yo soy el único
invisible.»⁸

El poeta es el único que no tiene presencia. El poeta debe desaparecer para provocar la aparición no del lenguaje, como argumentaría Lezama Lima⁹, sino del objeto llamémosle aire, apio, madera, hombre o piedra preciosa.

Para Neruda se trataría de poner en evidencia la plenitud del Ser, recuperar la verdadera esencia del Ente, que por la habitualidad de su carácter, ha quedado reducido a útil, a un mero «servir para». Se trata de ver lo que por el contacto continuo con las cosas ya no se ve. Tal es el valor de las

8. P. Neruda, «El hombre invisible», *Odas Elementales*. Losada, Buenos Aires, 1958, p. 9.

9. «El poeta se hace invisible, «por máscara, por transparencia». Lezama Lima. Citado por Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia*. Monte Avila Editores, Caracas, 1974, p. 93 y siguientes.

odas y de la obra que nos ocupa y tal la función que el filósofo alemán Heidegger asigna a la creación. En su texto *El origen de la obra de arte* destaca como la esencia real de todo objeto es el «ser de confianza», esencia que la tecnología ha ocultado y reducido a la utilidad. La ciencia ha minimizado, asimismo, el Alejamiento en el tiempo y en el espacio; nos ofrece un mundo técnicamente desalejado. El hombre se aparta del ámbito de la proximidad y se forja un espejismo de cercanía, una falsa aproximación.

«Hoy justamente estamos más lejos que nunca de la cálida proximidad, donde están las cosas y desde donde se nos revelan. Heidegger quiere acercarnos a este círculo metafísico, donde verdaderamente reside la esencia del hombre.»¹⁰

Neruda intenta ese rescate del Ente y de su real ubicación a costa de desaparecer en las *Odas* y de fundirse en *Las piedras del cielo* cuando descubre que el hombre se complica en sus objetos y se salva o se pierde en ellos.

Heidegger abre un nuevo camino en el conocimiento noumenal que, me parece, define el camino poético nerudiano. Se llega en ambos hasta un pensar concéntrico, cuasi místico; hasta abrazar espiritualmente a la cosa y robarle su corazón, lo que posee de único y absoluto.

Neruda nos ofrece en «El cazador de raíces» un hermoso poema donde se describe ese rescate del Ser, observado en su integridad y continuado en la escritura.

Qué haces tú, Pedro, cuando sacas peces?
 Los devuelves al mar, rompes la red,
 cierras los ojos ante el incentivo
 de la profundidad procreadora?
 Ah!, yo confieso mi pecado puro!
 cuanto saqué del mar,
 coral, escama,
 cola del arcoíris,
 pez o palabra o planta plateada
 o simplemente piedra submarina,
 yo le erigí, le di la luz de mi alma.»¹¹

En el ensayo *Eupalinos ou L'Architecte* (1923), Valéry nos ofrece su teoría del 'object ambigu': algo sin precisar que el mar deja en la playa, «une chose blanche, et de la plus pure blancheur, polie, et dure, et douce, et légère»¹². El descubridor de este elemento dudoso es un Sócrates joven que

10. Pedro Cerezo Galán, *Arte, verdad y ser en Heidegger*. Gredos, Madrid, 1961.

11. P. Neruda, «Para la envidia», «El cazador de raíces», *Memorial de Isla Negra*. Losada, Buenos Aires, 1972.

12. Citado por Hans Robert Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid, 1986, p. 108 y ss.

debe decidir su procedencia natural o artificial. Se trata de un ente que «aunque no recuerde a nada, no carece, sin embargo, de forma»¹³. El objeto es 'ambiguo' al negar la frontera existente entre la naturaleza y el arte y ante él, el pensador puede adoptar un actitud de cuestionamiento o de placer, debe comportarse de manera teórica o estética.

La postura estética «... podrá satisfacerse siempre con una solución que no sea la disolución de lo dado...; la hipótesis teórica, en cambio, está cargada con la posibilidad de otras soluciones, superiores a ella, ninguna de las cuales puede excluir que fracase su verificación»¹³.

Es decir, el objeto ambiguo es un objeto conocido y no conocido, con forma pero sin determinación dentro de las categorías 'Naturaleza-Arte'. Responder a su posible origen supone adoptar una postura ante él:

Admitir un placer estético, conservarlo, determinarse por una solución.
O mantener una indagación teórica, disolverlo en su origen recurrir a una indeterminación de soluciones.

El Sócrates de Valéry devuelve el 'object ambiguo' al mar, con lo que se hace filósofo. Neruda conserva lo encontrado según vimos en los versos de *Memorial*. Se entrega al placer y lo continúa en la escritura. Sus poemas son construcciones dudosas se vuelven para nosotros 'objetos indeterminados'.

En el libro cuyo estudio nos ocupa, el poeta chileno elige preferentemente la Piedra Preciosa a medio camino entre lo natural y el artificio, la mina y el producto, su génesis salvaje y su engarce en el adorno, entre el silencio de la naturaleza y la voz ornamentada del arte.

Los textos de Neruda continúan la ambigüedad del objeto encontrado. Son en este sentido, seres recogidos por la palabra que cumplen con la pretensión de Aristóteles para ella:

«El arte es una especie de doble de la naturaleza; la operación artística debe concebirse como una prolongación o consumación de la actividad natural... la actividad artística o artesana no debe concebirse como un intento de copiar las formas aparentes que vemos en la naturaleza, sino como la imitación de un proceso natural.»¹⁴

Neruda no acepta la postura moderna en torno a la creación que aboga por su independencia y se constituye con los interrogantes sobre la experiencia artística, no acepta hacer Metaliteratura.

Naturaleza y arte no son excluyentes, sino cooperantes. La belleza nace de la ausencia de límites entre ambos. De este modo, el poeta chileno in-

13. Frase de Blumenberg en Jauss, op. cit. p. 108.

14. Juan Plazaola, *Introducción a la Estética*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1973, p. 18.

tenta la construcción no de objetos autónomos que no le deban nada al mundo, sino de objetos ambiguos que lo contienen. Su verbo obtiene su belleza de la mezcla de lo natural con lo artificioso. No hay dialéctica, sino mixtura.

El hecho poético surgen en Neruda de un descubrimiento de las cosas, de su observación (el 'ver y palpar' nerudiano), del placer de su posesión íntegra. Pero además prosigue ese placer. La función perceptiva coopera y determina la función creadora. Los tres caminos que Jauss distingue para el goce estético son tres caminos de escritura en el poeta chileno¹⁵. Seguiremos esas vías en el análisis de *Las piedras del cielo* que se corresponden con las tres posturas de Pablo ante su encuentro y ante su labor literaria.

Jauss destaca tres modos de acercarse a la creación:

Poiesis: Nombrar las cosas es poseerlas. El arte se transforma en un adueñamiento del mundo, hasta sentirse en él como en casa, según la estética hegeliana. El poeta humaniza lo bello, se apropia de la naturaleza como de una realidad creada por él.¹⁶

Es la posición del Neruda-tesorero, que colecciona lo amado en la palabra. *Las piedras del cielo* se convierten así en un Lapidario, en una reunión de rarezas donde la mera descripción sirve para convertirse en dueños.

Aisthesis: El placer deriva de contemplar reconociendo. Es una postura platónica ante el objeto. Lo que importa del mundo es el recuerdo de su belleza. La sensación de que estuvimos antes y el reconocimiento de sus signos, el alfabeto ignorado.

Tenemos aquí al Neruda lector que se comprende en lo que observa. La naturaleza es una escritura cuya existencia nos incluye y complica. El poeta cae en el 'yo', enuncia el pasado propio que es el pasado de las cosas.

Catarsis: La recepción nos transforma, nos purifica porque nos cambia. Nuestro origen y nuestro destino quedan afectados por la hermosura.

Neruda busca el principio del ser en la piedra y encuentra en ella su final: Todos cambiados en minerales. Nos llama a la catedral de la roca, nos reúne en un mismo espacio.

Analizaremos esta obra final y breve desde esa dualidad del poeta que observa y crea. El placer estético que Neruda experimenta ante la naturaleza como receptor condiciona su postura de emisor de su propia obra.

15. Frente a la estética de la negatividad de Adorno, que rechaza todo placer en el hecho artístico, Hans Robert Jauss aboga por un regreso al concepto de Goce y postula tres modos de felicidad en la recepción del arte. (H. R. Jauss. «Pequeña apología de la experiencia estética». *Eco*, Bogotá, n.º triple Junio/Agosto, 1980, pp. 217-256).

16. Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid, 1985, p. 106.

*La posesión por la palabra.
El tesoro de lenguajes*

Alain Sicard ¹⁷ enuncia en Neruda una pretensión de Totalidad, de poesía ampliada, vasta, extensa para «englobar el hombre, la naturaleza, las pasiones, los acontecimientos... en una sola unidad.» ¹⁸

Se trata de acumular, reunir, coleccionar lo que se ha amado: la Poesía se convierte en un catálogo del Universo y en una forma de poseerlo. Por la palabra nos adueñamos del mundo.

«Y no sé si será pecar de jactancia decir, a los años que llevo, que no renuncio a seguir atesorando todas las cosas que yo haya visto o amado, todo lo que haya sentido, vivido, luchado, para seguir escribiendo el largo poema cíclico que aún no he terminado, porque lo terminará mi última palabra en el final instante de mi vida.» ¹⁹

En *Las piedras del cielo*, Neruda reúne gemas, reúne joyas describe lo exquisito, forma con sus palabras un tesoro. Y «Los tesoros consisten en objetos privilegiados» ²⁰. En su belleza y atractivo cobra relieve primero su búsqueda (con los valores iniciáticos y purificadores que en ella se implican) y la iluminación que se deriva de su encuentro.

Azar, dificultad, peligro son las cualidades que según Caillois dotan al tesoro de su prestigio. Ostenta un valor místico porque es inaccesible. Su obtención tiene como condiciones la fe y el deseo intenso, esto es, la creencia y la ansiedad. Alvaro Cunqueiro ²¹ pasa revista a los diversos tipos de tesoros. Afirma que «los tesoros se dan entre ellos nombre y a veces basta con saber el nombre del tesoro para que éste se una a quien lo dice».

Pablo Neruda, como poeta, busca la palabra para lo oculto. No duda del poder del verbo. Poseer el signo es poseer el referente. No hay diferencia entre la cosa y lo que sirve para invocarla. Su coleccionismo es un coleccionismo de lenguajes. En la vida y en la literatura atesora para no perder lo que ha visto, para fijar lo que se aleja.

Muchas veces acceder al oro escondido requiere conocer una Fórmula Mágica, una expresión poderosa, secreta:

«La exactitud de las palabras tiene que ser, según dice Ginzberg, no sólo 'física', es decir, enunciar las palabras precisas, sino 'moral', que consiste

17. Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Gredos, Madrid, 1981, pp. 138-139.

18. Pablo Neruda, «Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos». *Obras completas*, II, p. 1116.

19. Pablo Neruda, op. cit. p. 1121.

20. Roger Caillois, *fisiología del Leviatán*. Ed. Buenos Aires, 1946.

21. Alvaro Cunqueiro, *Tesoros y otras magias*. Tusquets Editores, Barcelona, 1984.

en que el buscador de tesoros debe de tener fe en la efectividad del rito, lo que le concede coraje y le hace no temblar ante las resistencias previas del tesoro antes del instante cumbre de la prueba.»

Alvaro Cunqueiro ²²

La efectividad del verso para poseer lo escondido radica en la confianza; en la fe en la existencia real de ese tesoro y después, en la capacidad que tiene el nombre para adueñárselo.

Neruda es, como hemos visto, un poeta tesorero, pero también es un poeta confiado: no entra en las consideraciones de la poesía última sobre el desprestigio de la palabra. No pone en duda la eficacia del lenguaje. Su tema no es el hecho lírico, no es la creación poética sino la creación vital.

Veamos cuáles son los términos con los que Neruda describe la piedra, describe la belleza y de ella se hace dueño.

*Descripción de la piedra.
La hermosura indiferente y
la hermosura contradictoria*

Hay que hablar claro de las piedras claras,
de las piedras oscuras,
de la roca ancestral, del rayo azul
que quedó prisionero en el zafiro.»

Las piedras del cielo, XXIX, (págs. 79, 81)

En las historias chinas de los siete emperadores míticos para poner en orden el Imperio, ponían primero en orden el lenguaje.

Neruda se aplica a la descripción de una materia limitada como es la piedra preciosa y se aplica con objetividad para que su secreto se le brinde. Hablar de gemas es un ejercicio retórico de orden y claridades.

El mineral se identifica por su belleza reglada; por unas cualidades concretas que condicionan el discurso poético.

Partiendo de un ensayo de Aldous Huxley sobre los efectos de la mezcalina, Octavio Paz intenta aislar los componentes de una posible visión del Edén. Encuentra en él dos elementos básicos y como resultante de ambos, la piedra:

«La luz es fija, inmaterial, central. Fuego y hielo a un tiempo, encarna la objetividad y la eternidad. Es la mirada clara y serena, dibuja los contornos, delimita, distribuye el espacio en porciones simétricas...

22. Alvaro Cunqueiro, op. cit. p. 38.

El agua es difusa, huidiza, informe. Evoca al tiempo, al amor físico; es la marea —muerte y resurrección—, la entrada en el mundo elemental... La luz separa, el agua une. El paraíso, por lo visto, está regido por dos hermanas enemigas. En el centro, la piedra preciosa.

Huxley recuerda que las puertas de los paraísos son de diamantes, rubíes, esmeraldas. Atravesada por la luz, el paisaje húmedo del primer día se transforma en una inmensa joya... La piedra preciosa es un instante de equilibrio entre el agua y la luz.»²³

A la ambigüedad que señalábamos en toda gema entre naturaleza y arte, se suma lo dudoso de su condición, su indiferencia física: no es luz ni agua pero se dispone entre las dos. Como se dispone también entre el bien y el mal; puede ser benigna o maligna; no se halla determinada moralmente.

Sueño sin sueños de la piedra... Su limpidez es engañosa como la del agua. El ópalo es una piedra nefasta; hay esmeraldas que dan la salud; hay joyas malditas. No es extraña esta ambigüedad. La vida original no es ni buena ni mala: es vitalidad, apetito de ser...»²⁴

Entre lo natural y lo artificioso, entre la luz y el agua, el bien y el mal, la piedra se manifiesta imprecisa, contradictoria. Sin asociarse vitalmente a nada, vive para sí, se despreocupa de lo externo, del hombre y su contemplación. Alimenta una indiferencia física y moral, un orgullo encerrado.

En el *Canto General* Neruda escribe un poema 'Hacia los minerales' donde intenta enunciar la comunidad total de lo inorgánico, el metal asociándose, la naturaleza reunida:

«... eran los dulces muros en que una
piedra se amarra con otra
con un beso de barro oscuro.»

Le importa la vinculación de la roca con el hombre, el trabajo de éste en las fauces de la mina.

«... ven,
Pedro con tu paz de cuero,
ven, Ramírez, con tus abrazadas
manos que indagaron el útero
de las cerradas minerías,
salud, en las gradas, en
los calcáreos subterráneos
del oro, abajo en sus matrices,

23. Octavio Paz, *Corriente alterna*, «Paraísos». Siglo XXI, Editores, México, 1984, pp. 96-99.

24. Octavio Paz, op. cit. pp. 98-99.

quedaron vuestros digitales
herramientas marcadas con fuego.»²⁵

Pero ahora interesa la descripción de la piedra en su soledad, en su independencia de los valores humanos, en su desnudez, en el «orgullo condenado a su energía» (*Las piedras del cielo*, XXX, pág. 85).

El mineral se encierra en un corazón inmóvil (XI, pág. 34); se pierde en su misma permanencia; se clausura en «rosa endurecida» (XVII, 48), se muestra capacitado para todos los extremos, para el bien y la maldad como un «carísimo infierno» (XVIII, pág. 52).

«Se concentra el silencio
en una piedra,
los círculos se cierran,
el mundo tembloroso...»

(XIX, págs. 53-55)

«Ah, ese destino
de la perpetuidad oscurecida,
del propio ser —granito sin estatua,
materia pura, irreducible, fría...»

(XXIII, pág. 63)

La piedra rodante del poema XIV (págs. 39-40) accede por la erosión, por un encerramiento en lo esencial, a la limpidez, a una pureza «perfecta, derrotada, reconcentrada, insigne».

Si bien el mineral manifiesta un carácter neutro e indiferenciado, posee al mismo tiempo una Belleza y una Arquitectura. Es un objeto ambiguo moralmente, pero de una enorme precisión constructiva. Su forma es una de las expresiones de la exactitud que exige un lenguaje medido, matemático, contenido.

Toda piedra se compone de vigor y claridad, resplandor y estructura. En ella se reúnen opuestos y ella es el resultado de una Hermosura afilada, simétrica y contradictoria. Analicemos los componentes de esa Hermosura:

1) El mineral posee una belleza Mítica por sus dos posibles orígenes y ubicaciones:

Tenemos la roca generadora, terrena, madre de los hombres, surgida en el interior de la mina, estable y femenina, la «petra genitrix».

Es lo que Neruda llama «matriz / de la piedra materna» en el poema XXII, pág. 65; es el mineral encargado de endurecer el mundo (I, pág. 7) y

25. Pablo Neruda, «Hacia los minerales» en «Las flores de Punitaqui», *Canto General*. Losada, Buenos Aires, 1968, p. 102.

originar los seres. Las gemas son vistas como un espacio inmóvil del que se desprende el hombre por el nacimiento para ingresar en la caducidad de lo vivo.

En la creencia primitiva se ofrece paralelamente el mito de la piedra uránica. La piedra masculina que compone el cielo ²⁶.

Recordemos que al separarse las dos esferas en la mitología china, Niu Kua, hermana del rey divino Fou Hi, reconstruye la bóveda celeste uniendo guijarros ²⁷.

Se trata de una roca repentina que cae sobre el mundo como meteoro, como señal Sacra de lo superior. Son las llamadas 'piedra-rayo', 'piedra relámpago'.

Neruda hace esa división entre la roca terrena, estable y el meteoro raudado que se precipita cortando corrosivo el aire; que es una potencia, una magnitud en movimiento.

En el poema que abre el libro (I, págs. 7-9) aparecen términos para el mineral masculino, rápido, fecundante:

'grito en la noche', 'espada violeta',
'viento penetrante', 'fosfórica flecha',
'sal del cielo', 'relámpago', 'meteoro'.

2) La piedra preciosa se destaca por su Belleza exacta, matemática, vigorosa. En ella se ofrecen dos valores que la ciencia acuña para tasarlas.

Su Densidad, su dureza, la ausencia que manifiestan de toda posible maleabilidad. Por ser ejemplos de Condensación están libres de los ciclos biológicos y acceden a la eternidad y a la permanencia.

A la par y opuestamente, se caracteriza por ser translúcida, por permitir el paso de la luz. Recoge todo fulgor y lo transmite.

En ella «la materia se ha transparentado y ya no ofrece resistencia a los sentidos.» ²⁸

El mineral de Neruda combina su capacidad de fuerza con su conquista de aire: su adensamiento, su carácter imperturbable y su brillo. No consiente mellas, quiebres, el peso de la mano. Pero se deja atravesar por lo intangible, por la mirada; y entrega su «mercadería fulgorante». Su riqueza

26. Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, «Las piedras sagradas». Eds. Cristiandad, Madrid, 1981. Sobre la división «piedras uránicas/piedras terrestres». vid: Gastón Bachelard, *Terre et Réveries de la volonté*, p. 384; G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus, 1982, donde este estudioso distingue entre el BETILO, símbolo alzado, solar, masculino y la piedra no tallada, cuadrada y fenimoide, p. 120.

27. Lezama Lima, *Las eras imaginarias*. Ed. Fundamentos, Madrid, p. 112.

28. Lezama Lima, op. cit. p. 116.

nace de su contrasentido: dureza y luminosidad. Guardarse de todo contacto y ser diáfano a la vista:

«... del rayo azul
que quedó prisionero en el zafiro...
... de la esmeralda con su incendio verde
... el relámpago virgen del rubí
o el secreto azabache que escogió
el brillo negativo de la sombra...»
(XXIX, 79-87)

La transparencia de las gemas es una transparencia enjaulada en su estructura ('prisionero en el zafiro'), un fulgor intocable (la virginidad del rubí). Atravesadas por el aire pero intactas como en la descripción medieval de la Concepción Inmaculada, en ellas la negrura puede transmitir la luz. La diafanidad de los minerales surge en realidad de su fortaleza. Neruda acude a formas violentas del brillo, a la súbito que alumbraba desde una explosión de lo agreste: rayo, relámpago, incendio.

«Vivir, morir en ese gran silencio
de la dureza, madre del fulgor.»
(XXX, 83-85)

Neruda se aplica a describir una materia contradictoria: impenetrable y, sin embargo, transparente. Descubre que ambas propiedades son interdependientes; lo duro gesta el aire. Conoce ya la secreta Unidad de lo que parecía disimil conoce que los extremos se tocan, que los opuestos se engendran uno al otro.

Es la dualidad insospechada de las piedras: recogidas como tesoros sobre sí mismas, enterradas y profundas, se donan al brillo y se hacen translúcidas:

«... aquél que abre las puertas de la tierra
halla en la oscuridad, claro y completo
la luz de este sistema transparente.»
(XXVII, 77-78)

3) Esas dos propiedades científicas están inmediatamente relacionadas con las propiedades clásicas que cierta estética atribuiría a la Hermosura y resumía en la piedra preciosa.

La Belleza en la filosofía medieval era el resultado del orden, la simetría, la finitud en la forma (el principio aristotélico de estructura) y la expresión y vida en el fondo (el resplandor ideal de Plotino)²⁹. Es lo que San

29. Plazaola, *Introducción a la Estética*. BAC, Madrid, 1973.

Bernardo en el *Hexamerón* y el Pseudo-Dionisio, describían como armonía de las partes y plenitud del color; o 'benecompectio et claritas' en las palabras de Escoto Eurígena (*De divinis nominibus*).

El mismo Alberto Magno hablaría de un gusto por lo proporcionado y un interés por la luminosidad. Se trata de reunir estructura y resplandores, medida y calor, 'cosenantia et claritas'.

Neruda también intenta conciliar una Estética de las proporciones y una Estética de la luz; pretende aunar la norma con la emoción.

En expresiones como «canon de la espuma» ofrece la belleza ordenada, la armonía del sistema (canon) en lo que no tiene límites (espuma).

El poeta comprende la hermosura ahora como patrimonio del organismo analizado según la propuesta de Aristóteles y se aplica a abrazar lo pétreo, su complejidad y su resplandor: la medida distribuyendo la luz.

En el cristal, el cuarzo, la esmeralda domina la geometría, pero una geometría que resplandece. Neruda suele emplear términos extraídos de la ciencia cristalográfica, términos de la exactitud junto a sustantivos y adjetivos de lo difuso. Tales construcciones acercan lo limitado y conciso a la brillantez; y por lo contradictorio de su composición rozan el oxímoron.

«El cubo de la sal, los triangulares
dedos del cuarzo; el agua lineal
de los diamantes; el laberinto
del azufre y su gótico esplendor;
adentro de la nuez de la amatista
la multiplicación de los rectángulos;
todo esto hallé debajo de la tierra;
geometría enterrada:
escuela de la sal; orden del fuego.»

(XXVIII, 77-78)

Neruda describe un espacio reglamentado que sin embargo, deslumbra. Va cercando con la palabra una estética distinta de la biológica: sistemas que en su organización desenvuelven su esplendor. Domina la piedra preciosa con matemática: cubo, triángulos, agua lineal, laberinto y brillo, rectángulos.

Son estas formas perfectas y ocultas que se resumen en el verso final: esa «escuela de la sal: Orden del fuego». Lo normativo, lo sistemático, o limitado abrazando la fuerza sin fronteras.

Un lapidario personal
El catálogo de lo bello

La belleza indiferente y la belleza contraria (hecha de cielo y tierra, movimiento y quietud; densa y transparente, estructurada y luminosa) proporcionan el material descriptivo de una piedra; las armas para que Neruda colecciona, forme un Lapidario. En él sobresalen y se dignifican algunas piezas:

El Cuarzo aparece en el muestrario como el primero, abre la serie.

«fabrica los espejos
se retrata en estratas y facetas:
es el erizo blanco
de las profundidades
el hijo de la sal que sube al cielo,
el azahar helado
del silencio,
el canon de la espuma.» (Poema II, 11-12)

El mineral vive para sí, posee su propia naturaleza, su propia blancura, se construye a sí mismo en una independencia indiferente que el poeta marca mediante el reflexivo («y se cubre...») y mediante el posesivo (resbale en la blancura, / en *su* blancura»).

Estamos ante un organismo neutral, encerrado en su propio hacerse, nacido del orgullo, compuesto de agua («abre los ojos en la nieve») y de luz («fabrica los espejos»).

El cuarzo aparece adensándose, inserto en la profundidad como su lugar más adecuado, y es a la par transparente. Bello porque se silencian en él olores helados, porque es estable y se mueve. Es la organización estructurada de algo inmaterial, el «canon de la espuma».

--- La Turquesa se describe en el poema III con una ubicación imprecisa y múltiple («en todas partes eres»).

Reúne los atributos masculinos del meteoro, de la piedra del rayo que se precipita y atraviesa activa el espacio.

«... recién caes del cielo:
... rompes la superficie
de la tienda y del aire.» (III, 14)

Pero también femenina, quieta, virgen («te amo como si fueras mi novia»). Se compone de aire («recién azul celeste») y agua («recién lavada»). Se describe con una imagería vegetal («almendra azul») y humana («uña celeste»).

Neruda pretende describir su frescor, su sensación de intocada, de ini-

ciada a la vida (repite constantemente el adverbio de inmediatez 'recién') y, sin embargo, la siente en todos los lugares.

El Zafiro del poema VII es un prodigio de encierro: las cosas se le someten pero además él se sumerge en su propia separación.

El poeta describe el mineral contemplándose, vuelto hacia sí mismo, como en la esmeralda hablará de la mirada que se mira.

«Oh actitud sumergida
en la materia,
opaco muro que resguarda
la torre de zafiro,...
... ojos adentro,
adentro
del escondido resplandor,
callados
como una profecía...» (VII, págs. 25, 26)

Es una «íntegra fortaleza de la luz/clausurada un lentísimo silencio», una claridad oculta que existe para su propia contemplación, indiferente a toda moralidad, todo mundo que no es su materia.

Neruda se asombra ante esa luminosidad encerrada como un «ardiente secreto», ante ese vivir sin observadores.

La piedra no necesita lo ajeno, se resguarda en su modo de ser contrario entre firmeza y docilidad.

En el poema X, el poeta comienza ofreciendo («yo te invito al topacio»), introduciéndonos en su propiedad, su mineral de palabras. Por la creación, se ha adueñado y regala.

La piedra es un universo, es una unidad: es la Colmena y todas sus abejas como el Simurg del sufismo es el Simurg y todos los pájaros que buscan el Simurg.

Neruda se encuentra ante una materia independiente, ausente de lo exterior que vive reunida adensada en lo que es, sin resquebrajarse, recogida en su densidad y en su transparencia.

El topacio es «la miel congelada» «su día de oro», «la estructura del sol». Es por tanto, la armonía organizada (estructura) de lo que es pura emotividad, lo que no tiene proporciones (el sol).

Es «insecto y miel y otoño», todas sus causas amparadas en su materia: abeja y las flores que liba y el tiempo otoñal del proceso y su producto, la miel.

Por esta autosuficiencia, por esta congregación en sí y sin fisuras de lo que la integra, este no hallarse, repartido, el Topacio es también una «iglesia mínima», incluye su mismo milagro.

San Isidoro de Sevilla³⁰ destaca el verdor sin límites de la esmeralda

30. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, «Acerca de las piedras y los metales» (7, 2). BAC, Madrid, 1982, p. 281.

que supera la coloración de hierbas y frondas «llenando el aire en torno a ella con su brillo verdoso. Ninguna piedra preciosa produce a quienes tallan gemas un descanso más grato a sus ojos».

Durante la Edad Media se la consideró el símbolo más absoluto del fulgor. Se le atribuye el poder de traspasar las más oscuras tinieblas y de curar por contacto afecciones de la Vista. Era, por tanto, la piedra más asociada con este sentido.

Neruda en el poema IV enuncia la esmeralda como ojo dual (del cielo y de la tierra) y, a la vez, como el Acto de Ver.

«... la mirada esmeralda;
era un ojo;
miraba
y era centro del cielo,
el centro vacío:
... como si fuera un ojo
del océano
ojo inmóvil del agua» (IV, pág. 16)

Pupila del aire y pupila en el líquido, la acción del mirar y el instrumento de la mirada, la esmeralda abunda en dualidades.

Reside en el firmamento, es la altura misma y lo que desde la tierra se alza: es el cielo y la torre que se le aproxima.

«Cuando todo era altura,
altura,
altura,
allí esperaba la esmeralda fría,...
... gota de Dios, victoria
del frío, torre verde.» (IV, págs. 15-16)

La tradición cuenta como la primera esmeralda del mundo se desprendió de la frente de Lucifer en su caída y en ella se talló el Grial. La gema conserva esa ambivalencia moral: guarda un aspecto maldito y otro bendito según quien la emplea; Talismán absoluto puede someter el bien y el mal, ejercerse contra lo bajo y contra lo alto.

Única, densa, pura, surge del hielo, de una condensación del clima; es una «victoria del frío»; es decir, lo puntual y concreto en algo ilimitado y abstracto, es la determinación de algo impreciso.

Neruda intenta en *Las piedras del cielo* un ejercicio de rigor: Se aplica a describir una geometría poderosa, un «azul indiferente». Y todo ello, para rescatar la gema, abrazar su ser único, su plenitud esencial y configurar así un lapidario de palabras, una colección de hermosura.

Paisaje exterior
y
paisaje interior.

El placer del reconocimiento

El placer de contemplar reconociendo, lo que Jauss designa 'Aisthesis', genera como inmediata consecuencia un comercio exterior e interior. Los recuerdos del mundo se vuelven nuestros y a la inversa.

«La aisthesis hace conciliables dos formas de mirar: la propia y la ajena. La forma de mirar ajena abre a la propia... ese horizonte de experiencia que es el mundo visto de otra manera... porque la mirada humana... no se conforma... con lo que se le ofrece de inmediato y está expuesto a la seducción de lo ausente y a extraer lo todavía oculto». ³¹

Como ha señalado Werner Hoffman ³², la experiencia de la naturaleza y la experiencia del yo entran en relación estética y el pasado personal comienza a configurar el «espacio interno del mundo».

En Neruda hay una transacción semejante: la piedra recoge toda la historia, todo hecho y se convierte en palabra muda. El poeta reconoce sus recuerdos en los recuerdos del mineral. Y reconoce la inmensidad de lo terreno, la escritura del universo como propia.

Neruda se entrega a un espectáculo donde las gemas significan y le significan; y él admite por anteriores y fundamentales esos signos.

«En donde estuve recuerdo la tierra
como si me mandara todavía...
... Pero, costa o nevada, piedra o río,
persiste en mí la esencia montañosa,
la dentadura de la geografía,
sigue indeleble un paso en la espesura...
... La tierra surge como si viviera en mí...
'Territorios', «La luna en el laberinto»

Memorial de Isla Negra

31. Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid, 1986, p. 121.

32. Jauss, op. cit. p. 139.

*La naturaleza recordada.
La escritura del mundo*

«El universo es un inmenso libro»
MOHYDDIN IBN ARABI

El simbolismo, Blake y Swedenborg, Borges y la tradición oriental abundan en esta poderosa metáfora: el alfabeto de los elementos, el idioma de los pájaros, los signos secretos que explican la maquinaria del cosmos, el nombre oculto en las rayas del tigre:

«... bañarse en luz solar y comer los frutos nocturnos,
deletrear la escritura del astro y del río,
recordar lo que dicen la sangre y la marea, la tierra y el cuerpo,
volver al punto de partida».

Octavio Paz ³³

Nuestro cuerpo y el cuerpo del mundo entonan el mismo mensaje. La naturaleza está henchida de señales, es un derroche de significaciones enunciadas para Dios, según Hugo de San Víctor, o para sí misma, en los versos de Neruda. Alejo Carpentier se asombraba en *El Siglo de las luces* a través de su personaje Esteban por la comprensión de la espiral en los caracoles y se preguntaba por otras formas potenciales que no podemos entender porque no vemos.

Todo mineral contiene una 'ciclópea carta' (XV, pág. 42), desenvuelve una literatura escrita para sí y para el sol.

«El liquen en la piedra, enredadera
de goma verde, enreda
el más antiguo jeroglífico,
extiende la escritura
del océano
en la roca redonda.
La lee el sol, la muerden los moluscos,
... En el silencio sigue el alfabeto
completando los signos sumergidos
en la cadera clara de la costa» (*Las piedras del cielo*, XIII, págs. 37-38)

En ésta una palabra hablada en el silencio, debajo del océano, sumergida, leída escasamente, destruida por lo vivo: lo mismo que la produce la acaba. La roca concentra el mundo, reúne el pasado como su testigo; pero un testigo prodigioso que voluntariamente enmudece.

33. Octavio Paz, «El cántaro roto», *La estación violenta*. F.C.E. México, 1958.

Escribe una crónica, adensa la historia. Sabemos que existen Anales de lo humano y sus hechos en las gemas, pero no podríamos descifrarlos. El mineral tiene un lenguaje de silencios formado en una época demasiado perdida:

«La piedra polvorienta en un camino
conoce a Pedro y sus antecedentes,
conoce el agua desde que nació;
es la palabra muda de la tierra;
no dice nada porque es la heredera
del silencio anterior, del mar inmóvil,
de la tierra vacía.» (XIX, pág. 54)

Neruda reconoce la implicación del hombre en la tierra; su pasado recogido en la piedra. El recuerdo personal integra, aunque no sea legible, el territorio íntimo de los minerales.

«Yo conozco
el camino
que transcurrió de una a una edad
hasta que fuego o vegetal o líquido
se transformaron en profunda rosa,
en manantial de gotas encerradas,
en patrimonio de la geología.» (VII, págs. 27-28)

Venir de tan lejos, de tan tierra

Se ha producido ese comercio entre lo total y lo personal. Neruda se describe al describir su lapidario. Abrirá en él paréntesis, espacios de lo biográfico y concreto y el poema cederá sitio a la prosa y se llenará de signos de lo propio:

«(Es difícil decir lo que me pasó en Colombia,
patria reconocida de las supremas esmeraldas...
... Este acontecimiento sucedió en Colombia
departamento de Charaguero, en Octubre de 194...
Nunca recuperaré la esmeralda)» (V, págs. 17-19)

«Cuando regresé de mi séptimo viaje, antes de abrir la puerta de mi casa,
se me ocurrió extraviarme en el laberinto rocoso de Trasmañán, entre el
peñón de Tralca y las primeras casa del Quisco...» (XXIV, págs. 67-70)

Neruda se vuelve anecdótico: localiza, especifica, se inserta con una historia poderosamente en el discurso (llega a decir 'mi esmeralda', a señalarse: 'mi propia voz'). Tales espacios de lo propio y concreto se resaltan con el empleo de la prosa: la autobiografía merece una fórmula especial.

En los poemas el comercio que señalábamos es más sutil. La piedra se convierte en un velado espejo. Hablando de ella Neruda alcanza a afirmarse mineral y mineral satisfecho, alegre

«de venir de tan lejos,
de tan tierra;
último soy, apenas
vísceras, cuerpo, manos
que se apartaron sin saber por qué
de la roca materna,
sin esperanza de permanecer,
decidido al humano transitorio,
destinado a vivir y deshojarse.» (XXIII, págs. 63-65)

El poeta recuerda la piedra como su primer lugar. Hay una nostalgia casi platónica y agustiniana por ese territorio de origen, de la certeza perpetua y oscurecida

«quiero volver
a aquella certidumbre,
al descanso central, a la matriz
de la piedra materna
de donde no sé cómo ni sé cuándo
me desprendieron para disgregarme.» (XXIII, 63-65)

El poeta reconstruye una unidad con el mundo que el nacimiento y la diferenciación habían disuelto. En esa unidad la naturaleza y el hombre se prestan claves, se revelan y explican.

«Entré en la gruta de las amatistas;
dejé mi sangre entre espinas moradas;
cambié de piel, de vino, de criterio;
desde entonces me duelen las violetas.» (XIX, págs. 61-62)

La gruta en que el mineral se congrega sirve como una iglesia o un claustro a la reflexión. Ante lo natural el poeta se define entregado a las cosas ('dejé mi sangre'), cambiando entre las cosas (ese sistema de mutaciones, el viajero inmóvil que veíamos) y dolido por las cosas.

La piedra es un ejemplo de reunión, concilia los opuestos que la forman y se comprende a sí misma y su milagro. En cambio, el yo poético, escindido de la unidad en el nacimiento, se siente huidizo cambiante, alterado. Se reparte en miles de recursos y en la palabra que los nombra. Se divide entre los misterios plurales que son todas las cosas de la tierra.

«Yo soy de aquellos hombres transitorios
que huyendo del amor en el amor
se quedaron quemados, repartidos
en carne y besos, en palabras negras
que se comió la sombra:
no soy capaz para tantos misterios:
abro los ojos y no veo nada
toco la tierra y continúo el viaje...» (XXIX, págs. 79-80)

Por nuestro origen mineral nos asemejamos a la piedra y en ellas nos entendemos. Por nuestro nacimiento quedamos disgregados ante el libro secreto del mundo.

Sin embargo, el contacto con lo terreno nos devuelve un poco al inicio. En el poema XV, (41-43), el poeta menciona su cita diraria con «piedras resbaladas» que «mojadas, cristalinas, /cenicientas» le ceden el pasado de transparencia, de «incendios» ya antiguos, ya apagados. A través de ellas

«regreso a mi familia,
a mis deberes,
más ignorante que cuando nací,
más simple cada día,
cada piedra.»

El trasiego con minerales, la colección de hermosura le permite retroceder hacia el fondo del mundo, descubrir la cosmogonía de lo natural que es su propia cosmogonía.

«Yo duermo a veces, voy
hacia el origen, retrocedo en vilo
llevado por mi condición intrínseca
de dormilón de la naturaleza,
y en sueños extravago
despertando en el fondo de las piedras.» (VII, págs. 27-28)

Esa ensoñación de las cosas es indisociable en Neruda de su deseo de comprender, llegar a lo último de las cosas y reunir las en un espacio totalizador según estudios de Alain Sicard ³⁴.

El Neruda joven de *El hondero entusiasta* había actuado como David ante el gigante, confiando en la acción. Empleaba la piedra en la honda para herir el mundo, despertarlo, agitar el vacío y provocar en él una respuesta.

Ahora se nos presenta un poeta pasivo que se duerme sobre el mineral

³⁴. Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Gredos, Madrid, 1981 (pp. 150-152).

para acceder a su misterio como Jacob acostado en una roca contempla la escala por donde descienden los ángeles³⁵.

Establecerse sobre una piedra es establecerse sobre uno de los centros del mundo, sobre un 'ómphalos', el eje donde se comunican naturalezas, el punto de unión de planos, de lo vivo y de lo muerto.

Neruda comprende el valor de la roca 'bethel', de la roca reveladora cuando tras cruzar un desierto, el hombre se adormece sobre ella.

EL CAMINO COMUN HACIA LA DUREZA

La función más conocida del arte es la de purificar y transformar. Cuando Neruda observa el mundo advierte en él un baile de cambios, de metamorfosis.

En *Residencia*, el alterado juego de las formas que viven y mueren le angustiaba. Lentamente aprendía que mudar de condición es una de las formas de la permanencia.

El mineral mismo es una materia transformada. Tuvo una génesis biológica, según las creencias primitivas³⁶, y luego se vio paralizado en su transcurso.

«... pregunto yo, mortal, perecedero, de qué madre llegaron, de qué esperma volcánica, oceánica, fluvial, de qué flora anterior, de cual aroma interrumpido por la luz glacial». XXIX. 79-80

Las piedras no son sino la congelación, la cristalización de lo que corre (el esperma volcánico, oceánico, fluvial) son el resultado de que lo inmaterial se hiele³⁷. Hay una «luz glacial» que conforma gemas deteniendo una flora arcaica o algo tan insalible como una aroma. El mineral es una planta, un perfume, un agua estática. Nace a partir de la metamorfosis, de la eternidad inserta en lo más fragil, en lo más temporal.

«mientras fogata a flor, aroma o agua se transforman en razas de cristal, se eternizan en obras de luz». (XXIX, pp. 79-81)

35. Génesis 28, 11-13, 16-19. Jacob erige el BETILO, la piedra que le sirvió de cabecera, en monumento. Interesante, Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, «Las piedras sagradas». Eds. Cristiandad, Madrid, 1981.

36. Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*. Alianza Editorial, 1974.

37. Gaspar de Morales. *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*. Editora Nacional, Madrid, 1977, pág. 127: «De los cuerpos minerales digo todos se cuajan con frío...». Juan de Mandeville, (*Libro de las maravillas del mundo*, Visor, Madrid, 1984) señala también el hielo como origen de las gemas al hablar del Diamante de Etiopía, producto de una solidificación del Rocío.

Si la piedra surge de la mutación, ella es a la par el terreno de las mutaciones.

«Busqué una gota de agua, de miel, de sangre: todo se ha convertido en piedra, en piedra pura: ...» (VI, pp. 21-23)

Neruda afirma en este mismo poema que la totalidad del mundo «corre hacia la dureza», todo se adensa en mineral, queda asumido en lo terreno.

«... lágrima o lluvia, el agua sigue andando en la piedra: sangre o miel caminaron hasta el ágata». (VII, 21-23)

Gilbert Durand³⁸ simboliza la idea de germen encerrado en el huevo o en la nuez, imagen de lo que se oculta: se trata de la concha escondrijo, del refugio que se clausura sobre sí mismo.

La piedra preciosa por el orgullo con que resguarda su energía, es otro símbolo del encerramiento. En esta valoración, lo importante es su sustancia; lo que le convierte en joya es el ser un CONTENIDO, un espacio delimitado a engarzar en la sortija.

Lo íntimo de esa materia se describe en Neruda con imágenes de fluido, de lo que se contiene: río, leche, nieve, sal y la miel que en el hueco del árbol imita el corazón de las cosas, según las palabras del *Upanishad*.

Pero hay un momento en que el CONTENIDO pasa a ser continente: la piedra se ahueca y se transforma en cobijo: de joya engarzada pasa a ser COPA y el poeta penetra en ella como en su sepulcro o en su cuna. Se destina al mineral con todos sus objetos y sus gentes. La PIEDRA se convierte en regazo, en una madre más personal e individualizada que el océano³⁹.

PIEDRA I	Metamorfosis	PIEDRA II
*Engarzada (en una colección, un metal un anillo, un tesoro)		*ahuecada (en copa, refugio)
*Valor de ADORNO, JOYA		*Valor de CUNA y SEPULCRO
*Imagen de CONTENIDO		*Imagen del CONTINENTE

En el primer caso, el mineral se resguarda a sí mismo en la tierra; en el segundo resguarda la carne de los hombres. Como contenido, el poeta le

38. G. Durand. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus, Barcelona, 1982, pág. 240. Vid. Gastón Bachelard, *Poética del espacio*, F. C. E., México, 1981, caps. III, V, VI.

39. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las Religiones*, Eds. Cristiandad, Madrid. Insiste en la diferencia entre el MAR, disolvente generalizado, útero impersonal y la tierra, lo telúrico, que se siente como madre más cercana.

domina y le acopla en el engarce del anillo; como continente es el poeta el que se acopla en ella como en el seno materno: la roca se hace vaso, recipiente de lo biológico.

«El río despedaza
su luz líquida,
cae
el vino a la copa,
arde su suave fuego
en la copa de piedra ...» (VI, 21-23)

El poeta desenvuelve una ceremonia en un ritmo lentísimo de presentes eternizados. Por dicho ritual lo que vive y alienta ingresa en lo duro y en la forma de permanecer que éste regala.

Huir de la muerte supone buscar una manera accesible de inmortalidad. Los seres animados se introducen en la piedra que se convierte en lugar de enterramiento. La gema se vuelve valiosa no en su sustancia sino en su esencia ausentada, en su no-ser, en su ahuecamiento, su modo de abrirse y metamorfosearse en urna. El primer transformado con los minerales es el ARBOL que como todo lo vegetal por su floración, fructificación y caducidad, parece insinuar un DEVENIR DRAMATICO. Pero se orienta hacia lo alto y sabe del medio para cambiar de «eternidad y de follaje» (IX, pp. 29-30) e «íntacto y calcinado» se petrifica en el fósil o en la columna. Se rodea así de mesianismo, de capacidad de renovación y de vida, se transforma en rama de Jessé. El poste de madera queda asociada al betilo en todos los centros totémicos⁴⁰, y, a veces, llega a producirse la contracción de ambas imágenes: piedra y árbol, lo permanente y lo cíclico.

Pero Mexía⁴¹ narra la maravilla que el Pontano había descubierto cerca de la ciudad de Nápoles: «... un madero grande metido, cercado de todas partes de la piedra viva, y de tal manera engastado y unido con la piedra, que parecía haber sido criado y crecido juntamente, y ser un mismo cuerpo...»

Si los diversos elementos desean permanecer en su materia, según Spinoza, Neruda nos presenta un vegetal que rechaza «la mojada podredumbre», se amalgama en «estatua paralela» y su renuncia a sí y a su morir le asegura «un galardón de piedra transparente» (XVI, pp. 45-46).

«Pero no alcanza la lección al hombre» (XVII, pp. 47-48), esta lección de eternidad. Se mantiene aferrado a su carácter, su naturaleza frágil y caduca.

40. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Barcelona, 1982.

41. Pero Mexía, *Silva de Varia Lección*, II Parte Cap. XII, pág. 184, licencia por Mateo de Espinosa y Arteaga, en Madrid, año de 1673.

«El fuego, el agua, el árbol
se endurecen,
buscan moviendo un cuerpo mineral,
hallaron el camino del fulgor...
... Cae el alma del hombre al pudridero
con su envoltura frágil...
... No lo preserva el tiempo que lo
borra: la tierra de unos años lo
aniquila». (XVIII, pp. 47-49)

Lo sensual, lo conocido por la experiencia, las «pobres pasiones» que sólo sirven en la superficie de la vida evidente, se extinguen también con ella. Pero la muerte no finaliza sino sustituye unas formas de sensación por otras: al hombre le es posible «sobremorir» antes que «sobrevivir» volverse mineral, reintegrarse al origen, al seno de la tierra y

«... participar
de una estación metálica y dormida, de
orígenes ardientes». (XXVI, pp. 73-74)

Como los aztecas buscaban la pervivencia en el calor emanado de las entrañas de la piedra preciosa⁴², así Neruda desea parecida eternidad para aquellos que conoce, para la mujer que está a su lado.

«Repártase en las crisis,
en otro génesis, en el cataclismo,
el cuerpo de la que amo...» (XXVII, 75-76)

Se divide en la crisis, es decir, sufre una doble escisión. Se separa como en el cataclismo que supone todo génesis. Las cosmogonías originan el mundo a partir de una materia primordial —dios, gigante, ente abstracto— que se disgrega y forma la diversidad de las especies. Así la AMADA, al repartirse, se perpetúa y reproduce el universo

«en obsidiana, en ágata, en zafiro...
... que su mínimo cuerpo,
sus pestañas,
sus pies, sus senos, sus piernas de pan,
sus anchos labios, su palabra roja,
continúan la piel del alabastro...» (XXVII, 75-76)

Hay un corazón muerto, el de la mujer querida, pero hay una continuación de ésta, de su carne, de sus elementos en el ALABASTRO considera-

42. Lezama Lima, *Las eras imaginarias*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1971, págs. 24, 25.

do por *San Isidoro* como el mineral capaz de mantener incorrupto lo que guarda⁴³.

El poeta imagina un destino común, un destino congregado en la piedra, en sus atributos: su estatismo amoroso, su fuego oculto, su entrega, la posesión de sí misma, su astro de soberbia.

«... piedra seremos, noche sin banderas,
amor inmóvil, fulgor infinito
luz de la eternidad, fuego enterrado,
orgullo condenado a su energía, única
estrella que nos pertenece». (XXX, 83-84)

Se alcanza ese destino a través del «viaje en sí», el «viaje imaginario más real de todos»⁴⁴ que puede consistir en un vuelo estático («caminata inmóvil en la nieve») o mediante una purificación o una penitencia («polvo derribado en las provincias de los desiertos»). Se llega por una región de contrarios («juego de volcán o uva del río» fresca y nieve o polvareda de metales).

Se alcanza así la patria de piedra que es helada, lejanísima, antártica como la travesía de Lancelote por el puente afilado sobre el río hacia el país de Gorre, el país de cristal del que nadie regresa⁴⁵.

Octavio Paz en *La estación violenta* nos presenta al hombre luchando con lo inorgánico hasta acercarlo a su misma naturaleza caduca. En el poeta mejicano, la roca se desgasta, se altera. Con su erosión comparte el signo mutable del río y de los seres.

«Pero también las piedras pierden pie, también las piedras son imágenes,
y caen y se disgregan y confunden y fluyen con el río que no cesa.
También las piedras son el río.
¿Dónde está el hombre, el que da vida a las piedras de los muertos, el que
hace hablar piedras y muertos?
Las fundaciones de la piedra y de la música.
... enlazan sus raíces en su pecho, descansan en su frente: él las sostiene a
pulso».

(«Mutra», *La estación violenta*)

El hombre da sentido a la piedra; lo orgánico y vital, lo que se muere, alberga la belleza exacta. La roca es río, también corre, también se diluye.

43. S. Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, 'Acerca de los minerales y las piedras preciosas', 5, pág. 277. BAC. Curiosamente Ovidio en las *Metamorfosis* transforma en alabastro a Anaxerete, la incapaz de amar. En Neruda, la metamorfosis es un resultado del AMOR.

44. Gastón Bachelard, *Air et sognes*, pág. 33.

45. Chretien de Troyes, *Lanzarote del Lapo o el Caballero de la carreta*, Labor, Barcelona, 1976. Interesante el estudio que hace García Gual en el prólogo sobre la Isla de vidrio en el mundo celta, imagen del reino de la muerte.

En Neruda el sentido es inverso: por la piedra, el hombre se mantiene, en ella encuentra su estar. Porque el mineral es el mismo aún cuando cambia. Ha encontrado el secreto de la inmortalidad, en medio de sus alteraciones. Sus accidentes sólo lo eternizan.

La superficie del peñasco es labrado por el viento, entra así en la dialéctica de las formas moribundas, del agua que huye para siempre. Pero algo en él permanece y sabe vivir de su transcurso. Se hace único y eterno en sus cambios.

«... Por fin algo pasó.
La piedra es otra.
Hay una curva suave como un seno,
hay un canal por donde pasa el agua,
la roca no es la misma y es la misma.
Allí donde era duro el arrecife
suave sube la ola por la puerta terrestre».
(«Se llama a una puerta», *El mar y las campanas*)

Neruda llama a los suyos a la piedra oscura, los llama a la transformación que la muerte y la belleza provocan.

El poeta ha salvado el mineral de una simple descripción preciosista. Primero en la roca se define y aclara; después congrega al hombre con su voz comunitaria al misterio permanente de las gemas.

ESPERANZA LÓPEZ PARADA
Universidad Complutense
Madrid (España)