

Neruda desde *Machu Picchu*

Luis SÁINZ DE MEDRANO

Universidad Complutense

Quiero empezar expresando mi agradecimiento a la Universidad de La Coruña y muy en concreto a la profesora Eva Valcárcel por su amable invitación a participar en un ciclo de conferencias sobre Literatura Hispanoamericana, materia que, según veo, ha iniciado un camino muy promisorio en esta joven Universidad, instalada en una ciudad tan ligada a Hispanoamérica.

Al comprometerme a hablar de la obra de Pablo Neruda, pensé enseñada que, dado su enorme extensión, imposible de sintetizar en una conferencia, sería prudente centrarme en un sector bien delimitado de la misma. Ninguno me ha parecido más apropiado que el apartado segundo del *Canto general*, «Alturas de Machu Picchu», simbólica cumbre de valor bisémico desde la que la vasta creación del gran poeta chileno se contempla —en su pasado y en su futuro— en una perspectiva cargada de sentido.

Cuando Neruda llega a este punto de su producción ha publicado los siguientes libros de versos: *Crepusculario* (1923), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Tentativa del hombre infinito* (1926), *El hondero entusiasta* (1933, pero escrita en 1923-24) y las dos *Residencias en la tierra* (1933, 1935). Como es sabido «España en el corazón», incluida en la *Tercera Residencia* (1947) apareció separadamente en 1937 y 1938. Un largo y fecundo recorrido, como vemos, en el que el yo poético ha desarrollado una experiencia egolátrica, ensimismada, que culmina en los dolorosos poemas de las *Residencias*, para abrirse después a la otredad e identificar el mundo como una realidad angustiosa pero perceptible y digna de ser estimada. Este descubrimiento se produce en *España en el corazón* como

resultado de la experiencia de la guerra civil española y se completará en su dimensión americana en el *Canto general*, aparecido en México en 1950.

El colosal *Canto general* en sus quince apartados representa una indagación en lo americano por parte de un cantor que desempeña también el papel de personaje de marcado protagonismo y es a la vez alguien que ha asumido una función mesiánica, un demiurgo que denuncia, glorifica y señala caminos. «La lámpara en la tierra», primer apartado es una cosmogonía, una aproximación a los mitos fundacionales de América, más allá de la historia («Antes de la peluca y la casaca/ fueron los ríos, ríos arteriales...»). Enseguida «Alturas de Machu Picchu» surge como una temprana encrucijada en la que el choque entre mito e historia se resuelve en una aceptación de la segunda. La tensión dialéctica que da lugar a este resultado constituye uno de los momentos privilegiados de la poesía en lengua castellana.

Y pasamos sin más preámbulos al examen de este apartado.

Recordaremos que Machu Picchu fue una ciudad-fortaleza que tuvo también carácter sagrado ya que en ella residían las vírgenes del sol. Construida posiblemente por el inca Pachakuti en el siglo XV en las casi inaccesibles cumbres andinas de Vilcabamba, no muy lejos de El Cuzco, este colosal baluarte hecho de formidables piedras, nunca fue ocupado por los españoles. Allí se refugió el Inca Manco II cuando la conquista se mostró irreversible, y allí vivieron, al menos durante algún tiempo, sus sucesores hasta Tupac Amaru, el último emperador, que acabó siendo ajusticiado por orden del virrey Francisco de Toledo en 1572. A partir de ese momento empezó a perderse progresivamente la memoria de tal paraje, que sólo fue redescubierto en 1911 por el arqueólogo norteamericano Hiram Bingham, director de una expedición organizada por la Universidad de Yale. Desde entonces, Machu Picchu se ha convertido en uno de los más sugestivos e impresionantes testimonios de las civilizaciones precolombinas.

«Me sentí chileno, peruano, americano» (1). Muy grande fue la repercusión que la visita a este lugar, en octubre de 1943, tuvo en el espíritu de Pablo Neruda. Lo evidencian las palabras que acabamos de citar de su *Confieso que he vivido*, entre otras muchas realmente efusivas, pero por supuesto, el gran testimonio de esa emoción es el grupo de poemas dedicados a esa admirable combinación de naturaleza y arquitectura.

Curioso recordar también que se atribuye a Neruda un comentario trivial como inmediata reacción ante el grandioso espectáculo «Siento que es el lugar más indicado para comerse un asado» (2). Neruda lo ha justificado como muestra de la necesidad que el hombre experimenta de «afirmar su ser terrenal» (3) cuando se ve enfrentado a lo trascendente. Interesa retener

(1) Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 235.

(2) Teitelboim, Volodia, *Neruda*, Santiago de Chile, Bat 1991, p. 273.

(3) *Ibid.*

este dato —muy significativo para la interpretación de «Alturas de Machu Picchu»— y también saber que el proceso de redacción de esta parte del *Canto general* no se inició de forma inmediata a la visita sino que tardó dos años en producirse, encontrándose el poeta muy lejos de este escenario, en su casa de Isla Negra. Esto último nos permite reflexionar acerca de lo engañoso que puede resultar cierto concepto de la inspiración que la supone frecuentemente como resultado de un irrefrenable impulso interior surgido con simultaneidad o gran proximidad respecto a la causa que la suscita.

Añadiremos que Machu Picchu ha sido objeto de un tratamiento poético por otros autores como Alberto Hidalgo, Martín Adán, Mario Florián y Gonzalo Humberto Mata, peruanos los tres primeros y ecuatoriano el último (4), sin que en ningún caso los resultados, muy estimables todos ellos, hayan alcanzado la importancia de los poemas nerudianos, a partir de cuya publicación el interés por el viejo reducto incaico se avivó de una manera considerable. Una y otros han quedado ya estrechamente unidos para siempre.

Contenido y estructura general

Nuestro comentario sobre los poemas de «Alturas de Machu Picchu» parte de la consideración de todos ellos como una unidad, un discurso lírico muy específico y trabado, cuya fragmentación en doce partes no constituye sino una estrategia del autor para ir conduciéndolo adecuadamente. Un análisis pormenorizado de cada uno de estos fragmentos prolongaría en exceso nuestras observaciones, por lo que iremos observando sólo ciertos rasgos esenciales para concentrar nuestra atención en un determinado momento (el que corresponde al poema IX) en que la fuerza lírica adquiere, a nuestro entender, un mayor grado de tensión.

De un modo general indicaremos que en los doce poemas el poeta se refiere a su propio itinerario desde la soledad hasta el encuentro con la reveladora y deslumbrante ciudad en la que se siente llamado a ofrecer un mensaje de solidaridad con el hombre humillado de ayer y de hoy, a quien prestará su voz, su palabra en la que reside su fuerza de demiurgo. Como ha dicho Enrico Mario Santí, Machu Picchu cumple dos funciones en el contexto del *Canto general*, «invertir al poeta con su carácter de Profeta (...) y, de ahí, descubrir su misión histórica (5). También es oportuno recordar a Hernán Loyola, quien ve en «Altura de Machu Picchu» «dos sistemas de autorrepresentación de Pablo: uno es operación de su memoria (...), el otro se refiere a su experiencia actual (...)». Hay «una consolidación y

(4) Vid. Montes, Hugo, *Machu Picchu en la poesía de Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Zig-zag, 1985.

(5) Santí, E. Mario, «Prólogo» a P. Neruda, *Canto general*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 83.

(...) renacimiento del yo [que se confronta] con su historia precedente que es textualizada como memoria crítica de un extravío» (6).

De hecho el primer poema encierra en parte un compendio de esa situación de extravío. El yo del poeta aparece inmediatamente protagonizando la peripecia a través de un juego metafórico en el que destaca su propia identificación de ser desorientado y frustrado: «Del aire al aire, como una red vacía/ iba yo...». Es sin duda el mismo yo del sujeto de la «Canción desesperada» y del hombre perdido de las *Residencias*, el del poeta itinerante que quiere atrapar algo inútilmente. Luego, tras recrear el tiempo de la precariedad espiritual, irrumpe una nueva presencia humana: ese «alguien» que no es sino el otro yo del poeta, el yo renovado que le espera para interrumpir su vagar estéril y hacerle tomar conciencia de la realidad mediante el hundimiento «en lo más genital de lo terrestre»: un esfuerzo de purificación y búsqueda tras el cual podrá regresar al mundo de los hombres que antes no conocía, «como un ciego» que ansía ver.

En el segundo poema hay un volver a empezar. Estamos ante el Neruda angustiado por el desajuste entre el orden de la naturaleza y el desorden de la sociedad. La flor y la roca cumplen perfectamente su misión; el hombre destruye su propia alma, la cosifica y la separa de esa naturaleza madre. Una sucesión de imágenes manifiestamente «residenciarias» nos sitúa otra vez ante la visión surrealista de un mundo hostil en el que el ser humano escapa y se oculta la vida auténtica.

Entra en el poema III el tema de la muerte, que prolongará su presencia en los dos siguientes. Se trata ahora del hombre que pierde sin fruto su vida, la alusión a la «pequeña muerte» que destruye miserablemente con su «corta lanza». El poeta, aislado de los demás, ha conocido también su propia muerte de solitario hecho para la nada. Concretamente en el poema V concluye esa experiencia negativa cuando reconoce que ha sido capaz de acercarse a los otros, a los seres sufrientes envueltos «en los pobres dolores que mataban la muerte» (es decir, la grandeza y la fecundidad que debe tener la muerte), y verifica tangiblemente esas tragedias sin gloria de las que sólo emana una desolada «racha fría».

A partir de este gesto ha sido posible —y se diría que irrenunciable— el proceso iluminador de Machu Picchu. La ciudad andina cobra desde este momento una dimensión que excede a su propia realidad física. Esa realidad es ante todo para el poeta el espacio objetivado donde se produce su ascensión hacia la verdad. Imposible no recordar aquí el paralelismo que esta situación tiene con las subidas a las alturas que se dan en ciertas expe-

(6) Loyola, Hernán, «Alturas de Machu Picchu», en A. Flores (ed.), *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 160.

riencias de índole religiosa. Esto puede explicarse por el hecho de que la montaña tiene en todas las culturas un simbolismo sacralizado, y en la cristiana —a la que, con independencia de su actitud personal ante la fe, pertenece Neruda— lo posee en muy alto grado. El poeta, como un nuevo Moisés en un nuevo Sinaí, o como San Juan de la Cruz ante el monte Carmelo, va a remontar las altas cumbres donde encontrará una particular revelación.

El deíctico «entonces» que abre el sexto poema señala con rotundidad ese momento privilegiado en que, cumplido el requisito del acercamiento incondicional a lo humano, el poeta puede cumplir su ascensión. Ha llegado «entre la atroz maraña de las selvas perdidas —selva oscura dantesca, sequedades y confusiones preliminares de los místicos— hasta el punto de su destino, a su cenit. Aparece aquí por primera vez el nombre hasta ahora sistemáticamente eludido: Machu Picchu. La expectativa creada en torno a él multiplica el impacto de las palabras que designan el lugar prodigioso. El poeta tiene que cumplir enseguida una misión que parece insoslayable: describirlo y aprehenderlo con generosidad verbal:

«Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras»

... ..

Dos circunstancias básicas concurren, según vemos en esta apreciación inicial, en Machu Picchu: su configuración colosalmente pétreo y su condición de lugar donde existió un tipo de humanidad no contaminada, mantenedora de la desnudez natural cuya pérdida Neruda lamentaba en las *Residencias* (cfr. «Ritual de mis piernas» 1.^a *Res.*). Coexisten ahí en perfecto paralelismo naturaleza y ser humano («la cuna del relámpago y el hombre»). Continúa con marcado entusiasmo la presentación de esa realidad portentosa, apoyada en una insistente deixis: «Ésta», «éste», «aquí», «aquí». Ansia de señalar, de demarcar. El tiempo, hecho sensible en el aire, todo lo aniquiló pero todo lo enlazó con el hoy del poeta, que se ha apresurado a manifestar, entre tanto, su identificación personal con los hombres de aquel ayer. El poeta que reiteradamente había evidenciado en su etapa inicial la proyección de su ser en «lo otro» —antes de pasar a percibirlo como agresivo— («Como todas las cosas están llenas de mi alma» «Poema 15» de *Veinte poemas...*) ahonda ahora ese sentimiento para, en un proceso inverso, declarar que existe una fusión hipostática de aquellos seres con él. Así se ha referido en forma genérica al hombre —mencionado por la sinécdoque de «un rostro»— que miró con mis ojos las lámparas terrestres,/ que aceitó con mis manos las desaparecidas/ maderas...». Es este uno de los núcleos conceptuales de todo el apartado.

El tono elegíaco con que va desarrollándose el séptimo poema queda contrarrestado por la consideración de Machu Picchu como realidad tras-

cedente de poderoso valor testimonial, «una permanencia de piedra y de palabra» más poderosa que la destrucción y la muerte, «una vida de piedra». Tras esto no cabe —ya en el poema VIII— sino convocar a la América toda para que participe en la ascensión realizada por el poeta. Esta apelación va ya seguida por muchas otras dirigidas al propio espacio sagrado, que a veces toman la forma de preguntas, a través de las cuales se va perfilando el pasmo del poeta ante el formidable espectáculo y la grandeza misma de éste, sin que falten, dentro de ese propósito, las puras enunciaciones.

Llegamos con esto al punto en que la fascinación estalla en un arrollador verbalismo. El lenguaje lírico se hace ahora catarata para acometer la empresa de asediar lo inefable. Piénsese de nuevo en los apasionados esfuerzos que en idéntico sentido llevaron a cabo los poetas místicos.

Estamos ante el poema IX eje sin duda de todos los demás, uno de los más singulares dentro de la obra total de Neruda y una de las cumbres —en correspondencia con su contenido— de la poesía en lengua española de todos los tiempos.

Caracteres genéricos

El poema es unha vehemente descripción de Machu Picchu, un impresionante esfuerzo por reflejar su esencia; una esencia que parece manifestarse en las infinitas caras de un poliedro fantástico. Neruda se plantea aquí el gran problema que está en la raíz de las vanguardias de nuestro siglo: el desazonante drama provocado por el hecho de que a una percepción simultánea de los múltiples aspectos de la realidad se le opone la limitación del artista, abocado a recrearla únicamente en forma lineal. Neruda lo resuelve del único modo posible, es decir, mediante una interminable serie enumerativa que parece envolver vertiginosamente tanto al referente —al que además contiene, transfigurado— como al mismo emisor y al receptor, en quienes provoca la ilusión, al menos a partir de cierto momento, de que todas las fórmulas definitorias son sincrónicas.

El tono épico, tan intenso en ocasiones en el *Canto general* parece irrumpir aquí tras haberse anunciado eventualmente en anteriores momentos de «Alturas de Machu Picchu». Tal tono no pasará sin embargo de concentrarse en la magnificencia del lenguaje heroico. El poema no exalta hazañas ni se refiere a anécdota alguna. Ninguna acción se desarrolla en él. Es un himno lírico lleno de majestad, que refleja un puro sentimiento humano.

Organización del texto

Nos encontramos ante una serie de 43 versos endecasílabos blancos, cada uno de los cuales posee un contenido sintáctico completo. Más adelante trataremos de apreciar estos datos.

La función apelativa, muy habitual en la poesía nerudiana, cobra aquí absoluto dominio del discurso lírico. El poeta —tal es su arrebato— parece anular su propio yo, diluir su presencia como sujeto de la enunciación, como si las palabras se sostuvieran solas, emanadas de un delirio exento de vínculo alguno. Estamos ante una situación en que se percibe especialmente lo que Paul Valéry definía como «una Voz pura» vertida en «una idea de algún yo maravillosamente superior a Mí» (7)

«águila sideral, viña de bruma,
bastión perdido, cimitarra ciega»

... ..

En los dos versos que acabamos de citar encontramos una imagen, «bastión perdido», que corresponde a un tipo de lenguaje meramente funcional. Nada parece más directo que definir así a Machu Picchu. Pero el resto de las imágenes tienen indudablemente un valor distinto. Son, claramente, metáforas cuyo referente es en sentido estricto ese lugar —el término real—. Cabría la posibilidad de definir las, por ello, como metáforas aposicionales, pero, bien mirado, de hecho, el referente, diluido en la vertiginosa espiral descriptiva, no acaba de sostenerse como tal. Su explicitación es débil dentro del conjunto de los 43 versos. Además lo cierto es que no se confunde sino parcialmente con el prodigioso Machu Picchu (que es mucho más que un reducto abandonado). La sensación es, así pues, de metáforas «in absentia». Cada una de ellas es una pieza descriptiva cuya interpretación racional sería difícil o imposible en muchos casos intentar. Es cierto que en algunos hay cierta posibilidad de encontrar fundamentos lógicos en ellas: Machu Picchu es «polen de piedra» o «pan de piedra» por su condición de símbolo de fecundidad, alimento espiritual, y porque de ella emana una sensación de eternidad, algo siempre asociado a la piedra en la obra de Neruda. La conexión lógica no deja de sentirse como ligeramente perceptible en muchas metáforas como «escala torrencial», «inmóvil catarata de turquesas», «cabellera del frío»..., pero desaparece absolutamente en «túnica triangular», «ramos de espejo», «luna arañada»... En definitiva, es preciso acercarse a todas ellas sin más instrumento analítico que la pura intuición. La ruptura del sistema tradicional de analogías, fundamento de la modernidad poética que se afianza con el simbolismo francés, tiene aquí —sin que esto sea una novedad a esta altura de la obra nerudiana— una de sus más patentes manifestaciones. Estamos de un modo general ante metáforas en la que ha desaparecido, o al menos se ha atenuado considerablemente ese elemento objetivo que hacía de intermediario entre los dos planos de la metáfora tradicional. Podemos hablar de imágenes «visionarias» en el sentido

(7) Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor Distribuciones, S. A., 1990, p. 103.

de Carlos Bousoño (8), basadas únicamente en correspondencias detectadas en forma muy subjetiva, tal vez irracional. El poeta maneja un inmenso haz de relaciones percibidas como tales merced a su hipersensibilidad, lo que otro ilustre creador chileno, Vicente Huidobro, llamó la «superconciencia» (9). En definitiva, percibimos aquí cuanto hay de cierto en las palabras de Michel Le Guern: «Se recurre a la metáfora porque no se puede proceder de otro modo» (10). El poeta es un mago para quien el lenguaje del hombre lógico resulta pobre, insuficiente, si quiere dar forma sensible a sus visiones, a su «realidad», tan auténtica como la que objetivamente apreciamos a nuestro lado.

De este modo va cobrando vida un fulgurante Machu Picchu verbal, diseñado en los campos semánticos de la grandeza, la fuerza, el misterio, la belleza, la tensión de lo cósmico, la esencialidad, lo eterno. Estamos ante un ejemplo paradigmático de la lírica moderna donde el poema, al decir de Hugo Friedrich, «aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas preracionales, pero que pongan también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual» (11).

Lo dicho queda corroborado por el hecho de que no existe una ordenación de los elementos significativos. Si hemos hablado de campos semánticos hay que advertir que éstos se configuran en nuestra mente a posteriori; los conceptos en el texto están dispersos, «membra disjecta» abandonados a los azares de la «enumeración caótica». Este procedimiento, muy característico también de la poesía moderna, aunque tan antiguo como la lírica misma, es usado sobremanera por Neruda a partir de los títulos prerresidenciales y puede ofrecer distintas modalidades. Nos interesa destacar dos: una, la representada en el poema «Cómo era España» de *España en el corazón*, como muestra de austeridad expresiva; y otra, como contraste, la que fundamenta el poema que ahora comentamos, ejemplo de expresión pródiga que nos sitúa ante la tradición culterana.

En la mayor parte de los casos (vv. 1 a 11, 25-26, 28 a 30, 32 a 43) cada verso contiene dos metáforas; otros sólo encierran una (12 a 24, 27, 31). Estos dos últimos con su efecto contrastivo son suficientes para contribuir a la movilidad del poema. Cada metáfora compone un sintagma constituido por nombre y adjetivo adjunto («cinturón estrellado», «nave ente-

(8) Bousoño, Carlos, *El irracionalismo poético* (el símbolo), Madrid, Gredos, 1977, p. 52.

(9) Huidobro, V., «Manifiesto de manifiestos», en *Obras completas*, prólogo de Hugo Montes, Santiago de Chile, Andrés Bello, V. 1, p. 725.

(10) Le Guern, Michel, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 77.

(11) Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 22.

rrada»), por nombre y dos adjetivos, uno con valor de epíteto («inaccesible temporal cerrado») —esto, en una sola ocasión—, por epíteto, nombre y «adjetivo de discurso» («inmóvil catarata de turquesa») —también sólo una vez—, muy frecuentemente, por nombre y «adjetivo de discurso». Refiriéndonos a éstos, cabe decir que tal valor puede ser reconocido fácilmente cuando se trata de complementos preposicionales con «de» («rosa de piedra» = pétreo; «bases de tormenta» = tormentosas), pero no deja de existir en otros casos en que la lengua carece de adjetivos sustitutorios de complementos introducidos por otras preposiciones. En los más complejos como «Hierro acostado sobre sus estatuas» puede apreciarse la existencia de a) un sustantivo, b) un participio-adjetivo, y c) un complemento preposicional que modifica por expansión al anterior. De hecho, aunque no reducible a un sólo término, hay una cualidad expresada por la suma de b) y c) que incide sobre a) con no menor pertinencia que los atributos normales.

Resulta llamativo que en todo su enunciado el poema carezca de una sola forma verbal-personal. El absoluto dominio de lo nominal tiene un eficaz valor estilístico que Vidal Lamíquiz valora afirmando que «la concentración de sustantivos salmodiados, en ritmo de letanía, con la ausencia total de verbo como contraposición comunican el grandioso estaticismo eminentemente pétreo, de perenne permanencia» (12). Es normal esta consecuencia de la exclusividad de lo nominal y aún podríamos llamar la atención, para apoyar este juicio, en la marcada incidencia de la epifora «de piedra» (vv. 5 a 11) con toda la resonancia que posee este sustantivo en la poesía nerudiana. No olvidemos, sin embargo, que en el poema actúan factores contrapuestos a este estaticismo. Ya hemos señalado algunos. Añadamos que la índole semántica de muchas de las metáforas está ligada a sensaciones dinámicas aunque haya carencia de predicación: «águila», «cimitarra», «torrencial», «ráfagas», «tormenta», «combatida», «truenos» no son precisamente palabras que susciten quietud. Se diría que hay un estaticismo sustancial pero no inerte sino hecho del equilibrio entre la grandeza de lo natural y la fuerza de la vida.

En cuanto al tono de letanía, se trata de un efecto, en verdad, muy importante. De nuevo podemos considerar la existencia de una dialéctica religiosa «a lo humano» en Neruda. Las definiciones apologéticas aquí contenidas se estructuran en un largo asíndeton similar al de la letanía lauretana. La coincidencia de términos como «rosa», «torre», «estrella» («estrellado»), «casa» (columbrada a través de palabras de valor sémico «techumbre», «ventana», «techo»), «espejo», «trono», puede ayudar a esta asociación, pero ni siquiera es preciso contar con ella para sentir esta impresión,

(12) Lamíquiz, Vidal, *Sistema lingüístico y texto literario*, Universidad de Sevilla, 1978, p. 61.

puesta al servicio del valor de canto reverencial con que está concebido el poema.

Sentido de la estructura interna de los versos

Es preciso valorar la importancia de la esticomitia: la adecuación entre frases acabadas y versos, sin una sola concesión al encabalgamiento, opera como un procedimiento regulador de la solemnidad del poema. A mayor abundamiento la isometría también la favorece en principio al imponerle un equilibrio formal que coadyuva a sostener una armoniosa liturgia. Los perfectos endecasílabos que integran el poema que nos ocupa, al igual que el que le precede, nos hablan nítidamente de la atracción de Neruda por las formas de la gran poesía tradicional, sin mengua de su vocación vanguardista. Ahora bien, un estudio de estos versos nos mostraría la existencia de un nuevo factor de movilidad como contrapunto a los que propician estaticismos y regularidades. Se trata de la sabia alternancia rítmica que entre ellos se produce. Si nos fijamos en los primeros descubriremos las siguientes modalidades: 1) Enfático, 2) Yámbico, 3) Melódico, 4) Yámbico, 5) y 6) Enfáticos, 7) Yámbico, 8) Sáfico, 9) y 10) Yámbicos. Las mudanzas se producen en lo sucesivo con similar fluidez de la que son un magnífico nuevo ejemplo los cuatro últimos versos, sáfico, melódico, yámbico y enfático, respectivamente. La serie de quiebros rítmicos que en ellos se origina desemboca en el rotundo final: «Ola de plata, dirección del tiempo» que finge ser el epifonema de un poema que no obstante queda inquietamente abierto y que encierra en su conjunto la fuerza de la tensión emanada del fructífero choque entre la libre espontaneidad del quehacer taumatúrgico y la disciplina concertadora del artista razonador.

Interpretación de los restantes poemas

El receptor puede haber obtenido la sensación de que el poeta ha quedado inerme, tras la visión gloriosa, para cuanto no sea prolongar el canto ditirámico ante la ciudad fundida con la naturaleza, que la fascinación le ha desarmado para cualquier otra empresa. Parecería que el hipnotizante poder verbal que a veces se ha atribuido a la poesía de Neruda iba a actuar sobre el propio poeta. No es así. Como en un repentino despertar de tan venturosa alienación, el poeta, en el nuevo bloque dialéctico representado por el poema X lanza una poderosa interpelación que parece dirigida al propio objeto al que acababa de situar en un rango totémico:

«Piedra en la piedra, el hombre, ¿dónde estuvo?»

Es el viejo tema del «ubi sunt» manifestado a través de una nueva epífora. Por tres veces se repite ese «¿dónde estuvo?». Neruda no ha olvidado

do, ahora bien lo sabemos, su meta final: la búsqueda del hombre, asociado paronomásicamente al «hambre» y al dolor que con certeza padeció en tan sagrado recinto. El tono es ahora convulsionado, el verso, deshecha la armonía métrica, se hace revulsivo que interroga y acusa a la vez. Como dice Yurkievich, «a partir del poema X, la visión ritual, dignataria, mayestática se troca en historicista» (13). Neruda, en efecto, muestra que puede desembarazarse del mito, adquirir una lucidez racional, contemplar el drama social que le desazona. Intuye que el hombre de ayer, asociado al de hoy, fue pobre, «inconcluso». El acento acusador quiere aproximarse al de otros duros momentos de sus alegatos incriminadores.

Se ratifica de modo expreso en el poema XI la voluntad del poeta de rehusar el deslumbramiento para encontrarse con el dolor humano («Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,/ la trascendente medida, las piedras del panal,/ (...) déjame hoy resbalar la mano/ sobre la hipotenusa de áspera sangre y cilicio»). Se enumeran con la dignidad de los viejos poemas épicos los nombres de los héroes, que en este caso son los hombres humillados: Juan Cortapiedras, Juan Comefrío, Juan Piesdescalzos. Sus respectivos complementos apositivos, cargados de densidad poética —«hijo de Wiracocha», «hijo de estrella verde», «nieto de la turquesa»— hablan de la condición legendaria de estos hombres, pero sus calificaciones primarias, descarnadamente prosaizantes, ya han dejado claro, abriendo una amarga paradoja, lo real de su infortunio. «El amor americano —dice Sicard— se ha personalizado, individualizado, pero para mostrar su rostro fraternal. (...) Este hombre colectivo no es anónimo (14).

Es a estos seres humanos, cuya condición mítica, como la del propio Machu Picchu, es exaltada y abolida para escapar de la alienación, a quienes el poeta insta a compartir con él una ascensión de mayores vuelos:

«Sube a nacer conmigo, hermano»

En oportuna epanalepsis, el poema XII y último se abre con estas mismas palabras. El poeta mesiánico recuenta febrilmente a esos hombres idos que han de volver a vivir en su palabra, busca entrar en sus dramas íntimos, les convoca reiterativo: «Dadme», «acudid», «hablad». Nótese que las formas de la segunda persona del plural —aunque habituales en la poesía— poseen en el español de América un énfasis, traducido aquí en marcado paternalismo, que hay que considerar.

Ha concluido, en fin, el poeta toda una etapa de aprendizaje. Tras la grave experiencia del encuentro con la montaña, ha asumido definitivamente

(13) Yurkievich, Saúl, «Mito e historia: dos generadores del Canto general», en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Pen., núms. 82—83, enero-junio 1973, p. 122.

(14) Sicard, Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981, p. 256.

su misión. Los endecasílabos del poema XII, con interferencias anisométricas que producen buscados desajustes rítmicos, marcas de tensa vigilia, dejan en el receptor la idea de que el cantor de Machu Picchu se ha puesto definitivamente en marcha —conciliadas naturaleza e historia— con los suyos hacia la utopía del futuro tras racionalizar al del pasado.

No pensemos que a partir de este momento el poeta lúcido va a renunciar a lo que Yurkievich llama «la poética mítica», es decir, la que «postula un retroceso, un regreso al útero», la que «nos sitúa en el tiempo natural, cíclico, sin progreso» (15). No es difícil comprobarlo al revisar la obra posterior de Neruda en uno de cuyos momentos esenciales («Testamento de otoño» (*Estravagario*, 1958) encontramos estos versos que pueden cotejarse con la 'boutade' del asado a la vista de Machu Picchu: «No renuncié a mi corazón/ a las ostras y a las estrellas». Defensa simultánea de objetivos en modo alguno incompatibles: el intimismo, lo terrenal e histórico, lo Absoluto.

Sin embargo, en Machu Picchu ha nacido —o renacido, pues nunca hemos de olvidar la experiencia de *España en el corazón*— un canto capacitado para superar cualquier alienación, que puede acometer la empresa de denunciar a los depredadores y a los verdugos, exaltar a los libertadores, dejar oír la voz de los oprimidos. También está, por lo ya dicho, el que puede sumergirse en su protagonismo y el que puede adentrarse en las visiones de la más deslumbrante geografía.

Como ha precisado Juan Villegas, «en el fondo, la estructura de esta sección es la misma que la de todo el *Canto general*; el viaje simbólico desde el caos vital a la luminosidad, y el surgimiento de la esperanza. Es su caso personal, con consecuencias sociales. En la totalidad es la dialéctica de la historia entendida como futuro advenimiento» (16).

Pero hay más, la «alta ciudad de piedras escalares», prefigurada, según hemos mostrado en otro trabajo (17) por el Madrid de «España en el corazón» —la alta ciudadela, las ruinas, la puntual designación de los hombres y sus oficios...— representa en todo el resto de la obra nerudiana un paradigma, un símbolo permanente que puede leerse de modo explícito o como en palimpsesto en muchos otros momentos. Todo lo que en esos libros significa atención a lo humano, identificación de cuanto rodea al hombre *Odas elementales*—, andadura acuciada por el ansia de nombrar, de poseer por la palabra; concepción del instrumento lírico como útil cargado de sacralidad, todo eso y más procede de este ascenso del poeta y su palabra a las cumbres andinas.

(15) Yurkievich, S., ob. cit., p. 114.

(16) Villegas, Juan, *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto general*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 54.

(17) Sáinz de Medrano, Luis, «Prefiguración de 'Machu Picchu' en *España en el corazón*», en *Homenaje a A. Roggiano*, Pittsburgh, Pen., Ins., Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990, pp. 253-265. I.