

LA PALABRA FRATERNA LA SALVACIÓN HISTÓRICA EN “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”, EL POEMA XII

JORGE CHEN SHAM

Universidad de Costa Rica

RESUMEN:

La sección II del *Canto general* (1950), “Alturas de Macchu Picchu”, se presenta como un rito de raigambre religioso que convoca la inmensidad del cosmos y promueve la “elevación interna” o el ascenso místico. Ello permite surgir, en el poema XII, la posibilidad de regeneración humana con una conciencia de la misión histórica del poeta, pues se trata de anunciar la liberación de los que sufren y la redención posible. Así, la súplica nerudiana anuncia una salvación histórica que eleva al ser humano hasta sus orígenes telúricos y nos seduce por su tono fraternal.

PALABRAS CLAVES:

Canto general, “Alturas de Macchu Picchu”, súplica poética, el poeta-profeta.

ABSTRACT:

The section II of *Canto General* (1950) “Alturas of Macchu Picchu”, one appears like a religious rite of raigambre that summons the immensity of the cosmos and promotes the “internal elevation” or the mystical ascent. It allows to arise, in poem XII, the possibility of human regeneration with a conscience of the historical mission of the poet, because it is to announce the liberation of that they suffer and the possible redemption. Thus, the nerudiana plea announces an historical salvation that it elevates to the human being until his telluric origins and it seduces us by his brotherly tone.

KEYWORDS:

Canto general, “Alturas de Macchu Picchu”, poetic plea, the poet-prophet

La palabra fraterna al hermano remite en Pablo Neruda a la alteridad de la poesía en tanto liberación posible, exponiendo al poeta maravillado, es decir, transido por la naturaleza, ante la inmensidad de unas montañas que le rodean; se trata, en la óptica del motivo de la tierra y del aire (Seguin 267), de una permeabilidad de sus valores y de un movimiento de propulsión que abre el poeta hacia la inmensidad y el horizonte (Collot 28). Esto sucede en la sección II del *Canto general* (1950), “Alturas de Macchu Picchu”, en donde los poemas desarrollan un pertinaz rito de raigambre religioso que convoca la inmensidad del cosmos y promueve la “elevación interna” o el ascenso místico-espiritual (Cirlot 308). La sensación de elevación va decantando al *Canto general* hacia la posibilidad de regeneración humana a lo que responde el poema XII con la exhortación inicial: “Sube a nacer conmigo, hermano”(v.1). El vocativo “hermano” neutraliza la orden en imperativo, estableciendo el circuito de comunicación bajo relaciones que no son de ninguna manera asimétricas entre el hablante lírico que invita y el tú apelado, es una súp-

plica fraternal;¹ por ello la orden se transforma en súplica solidaria, al convocar la posibilidad de un nuevo entendimiento con la acción de “nacer” gracias a una equivalencia entre:

Sube a nacer conmigo = Dame la mano desde la profunda

La doble súplica inicial (versos 1 y 2) refuerza, en primer lugar, la acción de ascender, de un vertiginoso movimiento (de abajo hacia arriba) en procura de sacar al “hermano” de la oscuridad, de manera que el hablante lírico va en auxilio de su interlocutor, sacándolo de ese lugar que causa su sufrimiento. Así, la invitación inicial del poema XII desemboca en la puesta en marcha de la fraternidad y de la comunión, logradas simbólicamente con el contacto salvífico de la “mano” y la interacción discursiva de la palabra transforma la vivencia de la súplica, no como exigencia o reclamación, sino como búsqueda de la cercanía y la proximidad (Voloshinov/Bajtín 122).² Por ello, el circuito de comunicación replantea la necesidad de una comunión entre los interlocutores como paso previo a la posibilidad de que se establezca la solidaridad entre ellos. Ésta actúa rápida y enérgicamente, y el hablante lírico, poseedor de una fuerza renovada que surge de la convicción de tal vínculo, rescata al tú sufriente y lo aleja del lugar que causa su “dolor”; la anáfora describe la certeza de la liberación encontrada:

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados. (vv.2-7)

Así, desde su comienzo, el poema XII da cuenta de la posibilidad de un rescate que saca al sufriente de las profundidades del “dolor”. De esta manera, esta primera unidad debe interpretarse como la promesa de una liberación efectiva, con la desaparición del sufrimiento. Las equivalencias paradigmáticas surgen aquí para subrayar, en primer lugar, la procedencia, ese lugar del que ha salido el “tú” gracias a una acción liberadora, insistiendo en el sema de lo inferior (“del fondo de las rocas” y “del tiempo subterráneo), como si saliese de las tinieblas profundas que esclavizan y hacen sufrir; en segundo lugar,

1 Frente a esta súplica, podemos encontrar súplicas a la divinidad y a la amada, las cuales he analizado en los artículos Chen (1994 y 2000), respectivamente. Actualmente, preparo un libro sobre la modalidad de súplica en la poesía hispánica del siglo XX.

2 Al respecto desarrollan Voloshinov/ Bajtín: “Ante todo, el enunciado se determina de la manera más inmediata por los participantes del acontecimiento del enunciado, tanto por los presentes como por los distantes, en relación con tal o cual situación [...]. La situación inmediata y sus participantes sociales más próximos determinan la forma ocasional y el estilo del enunciado” (122).

estas equivalencias reproducen las sensaciones que marcan el sufrimiento del tú, cuyo común denominador sería el archilexema piedra (“tu voz endurecida” y “tus ojos taladrados”),³ creando así la imagen de una mina o de una tumba en la que está prisionero el tú. Por ello, la segunda unidad del poema insiste de nuevo en la situación de sufrimiento; la súplica que desarrolla esta unidad señala claramente la deixis espacial de la situación comunicativa y establece la perspectiva desde donde se enuncia el poema:

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. (vv.8-17)

El movimiento ascendente de lo inferior hacia lo superior redinamiza la súplica salvífica y hace que el canal de la comunicación se mantenga en el proceso de liberación (contacto con las manos y la mirada), dentro de una correlación evidente entre:

Dame la mano desde la profunda=Mírame desde el fondo de la tierra

En su clásico estudio sobre Pablo Neruda, Amado Alonso insiste en lo que él denomina la “diposición o temple emocional” (52) del poeta; esa fuerza que redinamiza el acto de la súplica se halla, en efecto, en la fuerza motriz configuradora de la vivencia de la súplica: la posibilidad de liberación. De manera que no solo el proceso de rescate está en marcha, sino que también se extiende a todos los hombres, en el sentido de que es todo el género humano el que padece el sufrimiento. El poema XII insiste en el carácter universal del dolor mediante la amplificación de destinatario y la mención de una serie de oficios ligado al trabajo con las manos, los cuales se encuentran al mismo nivel en lo respecta a una escala de valoración de la actividad humana. La aparición de este destinatario colectivo se hace efectiva mediante la utilización *sui generis* del signo ortográfico de los dos puntos (:), con el fin de destacar el movimiento inclusivo y la idea de que el dolor se multiplica entre aquellos que ostentan la condición de obreros y de campesinos que trabajan con sus manos. En una construcción sintáctica de ritmo encadenado gracias a la enumeración ejemplarizante, el hablante lírico identifica los diferentes oficios con los que contaba la sociedad incaica en cuanto a su estratificación del trabajo y surge, con la aparición de ellos, un fresco que describe el movimiento y el flujo de la actividad

³ Recordemos al respecto la importancia de tal archilexema en la poesía del *Canto general*.

económico-social propia de la ciudad sagrada que maravilló tanto a Neruda; sin embargo, no hay en la descripción de ellos alguna nota pintoresca. Domina, más bien, el sema de dolor en todos ellos: “lágrimas andinas”, “los dedos machacados”, “agricultor temblando” y “tu greda derramado”. Por otro lado, los dos puntos permiten crear un movimiento que concatena a todos los que padecen el sufrimiento y la injusticia, a lo cual coadyuva el ritmo frenético y en aumento gracias al mantenimiento de una misma estructura sintáctica de frases nominales que culmina en la redención posible cuando se alivia el dolor, pues el ritmo encadenado “provoca en el lector— la tensión de algo que se va a resolver más adelante y que ya se siente en germen” (Alonso 89). El intertexto evangélico surge aquí para reforzar la dimensión de “Buena nueva” con la que anuncia el mensaje de la utopía fraterna en el *Canto general* y específicamente en este poema XII:

traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados. (vv. 16-17)

La mención de la “copa” remite a lo que se denomina en el Nuevo Testamento como el cáliz de la agonía en el que el cristiano debe estar dispuesto a la persecución y al sufrimiento, cuando Jesús está en el Huerto de Getsemaní a la espera de que vengan a apresarlo, San Juan 22.4: “Padre, si quieres, aleja de mí este cáliz, pero no se haga mi voluntad sino la tuya” (*La Santa Biblia* 1972:1240). Pero también remite al cáliz eucarístico en el que Jesús se ofrece como cordero pascual que se inmola para salvar a los hombres; veamos lo que dice en la Última Cena, San Mateo 26.27-8: “Y tomando un cáliz dio gracias y se lo dio, diciendo: ‘Bebed todos de él, que ésta es mi sangre del nuevo testamento, que será derramada por muchos, para remisión de los pecados’” (*La Santa Biblia* 1972: 1181). El anuncio de redención se legitima en la salvación cristiana en la que la toma de conciencia de la opresión y de la maldad actúa como motor de una liberación. En consecuencia, estos dos versos constituyen un resumen de la segunda unidad, en la cual la acción salvífica viene a redimir, proponiéndole al hombre una nueva vida fundamentada, eso sí, en lazos de solidaridad y de comunión. El hablante lírico invita a todos los que sufren a depositar sus dolores en la copa regeneradora, por lo que el consuelo a las fatigas se resume en la siguiente frase de Jesús en lo que constituye la gran lección del corazón: “Venid a mí todos los que estáis cansados y oprimidos, y yo os aliviaré”(San Mateo 11. 28, *La Sagrada Biblia* 1972: 1161); no solo la vida puede surgir del dolor sino que también las fatigas del dolor encuentran en el hablante lírico el alivio ansiado. Éste es el mensaje de redención del cual se hace eco el poema XII, gracias al cual el yo lírico se transforma en la mediación necesaria para que los que sufren tengan acceso a esa bienaventuranza, pues “esta nueva vida”⁴ marca el momento actual de la enunciación en donde la palabra poética se transforma en anuncio de esperanza.

4 No solo se trata de un deíctico que marca el discurso, sino que también es un señalamiento que insiste pragmáticamente en la condición redentora del *kerigma* nerudiano.

Por ello, la perspectiva de la enunciación no solo cambia al incluir de ahora en adelante a este destinatario colectivo, sino que también el acercamiento es efectivo con el verbo “mostrar”, el cual implica una distancia mínima entre el hablante lírico y sus oyentes y enfatiza un cambio progresivo en el circuito comunicativo, pues describe la identificación del hablante lírico con los destinatarios de su súplica:

Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado. (vv. 18-27)

El hablante lírico viene, entonces, a compartir el sufrimiento de sus destinatarios; las sinédoques del verso 18 visualizan las marcas que éste deja en las víctimas de la opresión y la injusticia. A tal punto llega su compenetración con los que sufren que el dolor se intensifica haciendo que ahora viva en carne propia esta situación de sufrimiento experimentada como suya y que denuncia como injusta; por ello los versos 20-21 señalan la causa del castigo que se cierne sobre los explotados de la mina y del campo, en una doble cadena sinecdótica que refuerza e intensifica el dolor:

sangre	joya	piedra
surco	tierra	grano

Las sinédoques de la herida se relacionan claramente a las injusticias que sufren los trabajadores vejados en su condición humana y condenados a ninguna esperanza. Por eso, la solidaridad con el dolor ajeno ha hecho que el hablante lírico viva también la agonía en su identificación mimética con la víctima, eso sí, dentro de un esquema de violencia y una comunidad enteramente solidaria (Girard 38).⁵ Lo anterior quiere decir que el poema XII hace emerger la figura crística de la víctima expiatoria que viene a resumir en ella misma el sufrimiento de todos los hombres; la imagen de la pasión de Jesucristo surge para resemantizar el hecho de que el hablante lírico se vuelva testigo por excelencia y quiera apiadarse de estos nuevos condenados al suplicio máximo en un intento de comprensión de los mecanismos que producen la violencia social:

⁵ Sin embargo, a diferencia de lo que propone Girard no existe aquí crisis mimética ni una víctima antagonica, tampoco hay hostilidad hacia ella (38-9).

señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron, (vv. 22-3)

De manera que “piedra” y “madera” vienen también a situarse dentro de la misma organización sinecdótica en la que la pasión (la caída) y la crucifixión (la cruz) son el último elemento de una cadena de hechos en los que la explotación de los obreros y de los campesinos es vista como un proceso que acaba con la vida y culmina con el sacrificio de inocentes. El movimiento envolvente en torno a la vivencia del dolor y de la injusticia hace que hablante lírico dispare “desde diferentes ángulos sus inesperadas imágenes [...] a un diseño [de intención salvífica]” (Alonso 99); por ello los encabalgamientos de los versos 24 a 27 producen una aceleración del ritmo del poema; responden al lamento desesperanzado que agobia al yo lírico ante el sufrimiento encontrado y, en el paroxismo de la identificación, ahora es él quien lo experimenta:

encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado. (vv. 24-7)

Con el verbo “encendedme”, el sufrimiento alcanza su punto más álgido. El verbo encender, en principio negativo porque refuerza la noción de destrucción, adquiere sentido positivo en tanto expresa la aclaración a la que deben someterse la opresión endémica de los trabajadores, pues se trata ahora de iluminar lo que ha permanecido en la oscuridad por tanto tiempo (“a través de los siglos”). Compadecido, el hablante lírico se hace acreedor de la acción de “encender” para que él pueda cumplir con su objetivo; se trata de una mimesis en el que hablante lírico se apropia de la condición de víctima y la asume para sí. Girard plantea las implicaciones miméticas en los trances rituales de la siguiente manera: “la réciprocité accélère des réactions mimétiques à l’intérieur du groupe humain peut altérer non seulement les rapports entre les participants [...] mais aussi la perception dans son ensemble, causant des effets de mélange” (53). Así, los obreros y los campesinos que sufren vienen ahora a suscitar, a incitarlo a que venga a ser testigo y al mismo tiempo la voz de los desamparados y sufrientes. De ahí que la equivalencia entre “los viejos pedernales” (v. 24) y “las viejas lámparas” (v.25) remita a una situación que deba esclarecerse en un contexto de denuncia de explotación ejercida con la tortura de los cuerpos (“los látigos”) y con los suplicios (“las hachas de brillo”).

El hablante lírico viene a ser testigo de la injusticia y la denuncia; por ello revisitiéndose de la esencia de profetismo en la que “[s]u palabra es el fruto de una misión que él ha sentido y recibido, y de la que no se puede escapar. Su palabra es el fruto del encuentro de su fê lúcida y honesta [...], con la situación de su pueblo insostenible y castrófica” (Asurmendi 36). De esta manera, su discurso convincente y exteriorista se

transforma en la proclama de una esperanza que anuncia la liberación próxima, con el “poder de vocalizar que tienen los poetas y que los convierte en verdadera *vox populi*” (Rodríguez Monegal 458):

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares. (vv. 28-40)

La fuerza que posee el hablante lírico reside en el apoyo y en la certeza de que él representa a la colectividad. Viene a dar voz a los que no la tienen porque se hallan en los abismos de la muerte, asociados en el poema al inframundo y al descenso a la tierra. No es casual que, regresando a la imagen inicial de las “profundidades” en la que los hombres se encuentran atados al sufrimiento, el dolor se extienda por todo el orbe; ello provoca una correlación altamente significativa en el poema XII entre sufrimiento y silencio, de la siguiente manera:

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado. (vv.2-3)

A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados (vv.29-30)

De ahí que la súplica “Dame la mano” tenga su correspondiente en la orden “habladme” del verso 31; la acción concreta desemboca en el testimonio por la palabra, con lo cual el estatus del yo subraya la dimensión profética de su vocación y del ejercicio de la palabra. Ambos son los instrumentos de la liberación posible con la acción solidaria del contacto y con la escucha. Más que una voz amiga, el hablante lírico se presenta con esa convicción que da el ser testigo de la injusticia y de la opresión del hombre; su discurso (“yo vengo a hablar”) adquiere la dimensión de una prédica en la que anuncia el reino de Hermandad sobre la tierra: por su boca los desvalidos y los oprimidos tendrán voz. Ello confiere a su acto solidario las características de un discurso libertador en el sentido de que primero viene a redimir a los hombres de

aquello que los agobia, haciendo que el dolor se historicice y se concrete en una dimensión actualizadora. La terrible prueba de sufrimiento a la que están sometidos deja de doler tanto con la aparición de un yo lírico que se encarga de escuchar sus penas, en un ámbito comunicativo que da paso a la comprensión humana gracias a los verbos “habladme” y “contadme”:

y desde el fondo habladme toda esta larga noche
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo [...] (vv. 31-33)

En tanto interlocutor y confidente, la cercanía entre el hablante lírico y sus hermanos sufrientes es total permitiendo que se genere la confianza necesaria para el descargo emocional; ahora comparten los mismos pesares, mientras que el conocimiento puntual y exacto de su situación provoca que el yo lírico hable por ellos y proclame su denuncia. Es, al mismo tiempo, testigo de su condición sufriente y mensajero que hace escuchar su testimonio y lo valida “como un gran alegato en favor de una verdad atestiguada, precisamente, por el emisor” (Prada Oropeza 34). Mediante esta acción e investido por el poder que confiere el testimonio, la proyección y la identificación con sus destinatarios se vuelve una realidad tangible, insistiendo en el mismo movimiento dinamizador en el poema, de gran espacialidad, de abajo hacia arriba:

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado. (vv. 2-3)

Mírame desde el fondo de la tierra, (v.8)

y desde el fondo habladme toda esta larga noche (v.31)

La posición de inferioridad, relacionada en el poema con el dolor y el sufrimiento, se neutraliza horizontalmente hablando con la presencia del hablante lírico entre los suyos.⁶ Es evidente, en este contexto de solidaridad, que el yo lírico se compenetra con el “vosotros” doliente. La simpatía se transforma en abierta empatía, perceptible a través del ritmo cadencioso dentro de una progresión que subraya el proceso detallado y minucioso que ahora se proyecta sobre el hacer poético; los invita a descargar su grave fardo:

contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso, (vv. 33-34)

⁶ Podría interpretarse desde el mismo intertexto evangélico, de manera que el poema XII nos cuenta el camino del Jesús, que baja a la tierra, proclama un nuevo mensaje de liberación y padece viviendo el sufrimiento de todos los hombres hasta morir por ellos.

Pero que se presenta en forma inversa pero complementaria gracias a una enumeración temporal (de menor a mayor) en los dos versos finales del poema:

y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares. (vv. 39-40)

Esta progresión es importantísima para comprender el significado profético de la vocación del yo lírico, porque al destacar en la serie de los versos 33-34 las etapas del proceso de injusticia y de opresión, la dinámica textual involucra una temporalidad en los versos 39-40; ello permite dos explicaciones:

- a) El movimiento de progresión de las dos series es complementario, como si se insistiera en la idea de una evolución, lo cual se logra con esa necesidad de acercarse a los orígenes y la idea inicial de la regeneración.
- b) La solidaridad expresada en el acto de llorar cuantifica la dimensión de los horrores y de las abyecciones que ha podido escuchar/ presenciar el yo lírico.

La segunda interpretación rápidamente se desarrolla en el final de esta cuarta unidad. Encierra el desenlace del poema con la sublevación posible gracias a la fuerza que encuentra el hablante lírico en la transferencia poética; desde ahora

afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados, (vv. 35-8)

Sin embargo, la imagen del río que encontramos en el doble símil debe asociarse más a la primera interpretación. Desde un punto de vista mítico-simbólico, el río se asocia con el fluir del tiempo, la perennidad y la regeneración, es decir, connota esa aspiración a la renovación, ya que “[l]a corriente es la de la vida y la de muerte” (Chevalier y Gheerbrant 885); al mismo tiempo, el tigre representa esa energía negativa que ha sido combatida y aplastada (Chevalier y Gheerbrant 996).⁷

La quinta unidad del poema constituye el verdadero clímax. Presenta en forma tipográfica un ritmo ascendente, con lo cual se hace efectivo el rescate de los abismos y la redención de la que nos habla el texto:

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

⁷ Su naturaleza felina, de potencia, de fuerza instintiva y de vigoridad, debe neutralizarse, aunque lo instintivo del tigre siempre ha fascinado. Es “[m]onstruo de la oscuridad y de la luna nueva [...]. Se lo ve a menudo dejando escapar de sus fauces al ser humano, representado como un niño” (Chevalier y Gheerbrant 996).

Jorge Chen Sham

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y por mi sangre. (vv. 41-5)

La complementariedad correlativa de las series de los versos 41-2, “el silencio, el agua y la esperanza” contienen semas de tranquilidad, paz y sosiego, mientras que “la lucha, el hierro, los volcanes” incorporan significados como dinamismo y fuerza. La complementariedad que expresan ambas series evidencia la interiorización del dolor y del sufrimiento realizada por el hablante lírico, con la respuesta insoslayable de quien ahora debe rebelarse en favor de sus hermanos; traduce además la superación y la necesidad de actuar con un comportamiento inédito desde el momento en que se convierte en soporte y auxilio de sus hermanos, resumido en el verbo “Apegadme”.⁸ Pero la transferencia y el intercambio recíproco entre el yo lírico y sus hermanos se traduce a la perfección en los dos versos finales del poema, con la permutación efectiva entre:

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y por mi sangre. (vv. 44-5)

El sufrimiento y la palabra poética interactúan y con ello dicho intercambio constituye la materialización expresiva del yo lírico, quien se coloca desde la perspectiva de los oprimidos. El hablante adquiere conciencia de su misión histórica de anunciar la liberación de los que sufren, con lo cual el verso 1 “Sube a nacer conmigo, hermano”(v.1) es la prueba fehaciente del cambio operado, de la esclavitud hacia la redención posible, de la palabra revestida de función sociopolítica, ya que “el poeta debe asumir con exclusividad el papel de portavoz, delegado de su pueblo” (Yurkievich 214). La conciencia de regeneración cósmica en el *Canto general* posee en el poema XII uno de sus más enérgicas y persuasivas tomas de conciencia con la convicción de que en la colectividad se encuentra la fuerza que permite cualquier liberación. La súplica nerudiana anuncia una salvación histórica que eleva al ser humano hasta sus orígenes telúricos y nos seduce por su tono fraternal.

⁸ Observemos de nuevo otra equivalencia nerudiana con los versos 31-2: “y desde el fondo habladme toda esta larga noche/ como si yo estuviera con vosotros anclado”.

Obras Citadas

- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda: Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- Asurmendi, Jesús. *El profetismo: Desde sus orígenes a la época moderna*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 1987.
- Chen Sham, Jorge. “La súplica colectiva y la palabra redentora en ‘Oración por Marilyn Monroe’: un acercamiento pragmático”. *Revista de Filología y Lingüística* 20.1 (1994): 25-34.
- “Hágase tu presencia o el simbolismo mítico-religioso de la súplica a la amada: ‘Ven siempre, ven’ de Vicente Aleixandre”. *Estudios Humanísticos. Filología* 22 (2000): 229-41.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 5a. edición, 1995.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 3a. edición, 1994.
- Collot, Michel. *La poésie moderne et la structure d’horizon*. París: Presses Universitaires de France, 1989.
- Girad, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. París: Édition Grasset & Fasquelle, 1978.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Barcelona: El Bardo/ Editorial Lumen, 1976.
- La Sagrada Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1972.
- Prada Oropeza, Renato. “Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio”. *Casa de las Américas* 30.180 (1990): 29-44.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Pablo Neruda: El viajero inmóvil*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966.
- Seguin, Marie-Christine. *Des motifs pour dire les quatre éléments dans l’oeuvre poétique de José Lezama Lima*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaire du Septentrion, 2001.
- Voloshinov, Valentin N (y Mijaíl Bajtín). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Yurkievich, Sául. “Mito e Historia: dos generadores del Canto General”. *Revista Iberoamericana* 39 (1973): 111-34.