

EL HABLANTE DE “ALTURAS DE MACCHU PICCHU” DE PABLO  
NERUDA<sup>1</sup>

*THE SPEAKER IN “ALTURAS DE MACCHU PICCHU” BY PABLO NERUDA*

Roberto Onell  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
ronell@uc.cl

RESUMEN

El presente artículo es una lectura de la parte I del poema “Alturas de Macchu Picchu”, de Pablo Neruda. Según la tesis doctoral de donde se extracta, el texto se propone determinar la identidad del hablante. Al detectar su extravío en el mundo y su encuentro con la génesis telúrica, concluimos que el hablante es un individuo en búsqueda de un sentido existencial que, en las siguientes partes del poema, se cumpliría en un amor ecuménico.

PALABRAS CLAVE: “Alturas de Macchu Picchu”, silva, telurismo, amor.

ABSTRACT

The article at hand presents an interpretation of part I of “Alturas de Macchu Picchu”, the poem by Pablo Neruda. As an abstract of a doctoral thesis, the text purposes to determine the identity of the speaker in the poem. Upon detecting the speaker’s sense of misplacement in the world along with his confrontation of the telluric origin, we conclude that the speaker is an individual in search of an existential meaning that, in the following sections of the poem, would culminate with an ecumenical love.

---

<sup>1</sup> Artículo desprendido de “La construcción poética de lo sagrado en ‘Alturas de Macchu Picchu’ de Pablo Neruda”, tesis doctoral defendida y aprobada el 17 de mayo de 2012, en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). El autor, becario del programa MECESUP entre 2008 y 2011, obtuvo el *doblo grado* de Doctor en Literatura por la PUC y la Universität Leipzig. El presente artículo es un resumen del capítulo correspondiente de la tesis doctoral. Dicha opción supone, acá, obviar algunos matices que rinden mejor en el contexto ampliado de la investigación doctoral, adonde remitimos finalmente a los lectores.

KEY WORDS: “Alturas de Macchu Picchu”, Silva, Tellurism, Love.

Recibido: 20 de mayo de 2012 Aceptado: 15 de agosto de 2012

## INTRODUCCIÓN

Al abordar la parte I del poema “Alturas de Macchu Picchu”, de Pablo Neruda, el presente artículo se propone determinar la identidad del hablante. Sin perjuicio de apoyar la comprensión en otras reflexiones contextuales, el objetivo se justifica doblemente. Primero, porque el *quién* es inherente a la experiencia unitaria del poema; al leer el texto, cambiante, dinámico, oímos de hecho una sola voz, que autoriza la hipótesis del *hablante como unidad de las diferencias*, instancia unificadora de la multiplicidad discursiva. Segundo, porque la figura del hablante ha sido relativamente marginada, cuando no caracterizada directamente con los rasgos personales del autor; el *yo* reclama la atención como *constructo ficcional* que pocas veces la crítica le ha brindado a expensas de la comprensión misma del poema.

## LECTURA

Del aire al aire, como una red vacía,	1
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,	2
en el advenimiento del otoño la moneda extendida	3
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,	4
lo que el más grande amor, como dentro de un guante	5
que cae, nos entrega como una larga luna.	6
(Días de fulgor vivo en la intemperie	7
de los cuerpos: aceros convertidos	8
al silencio del ácido:	9
noches deshilachadas hasta la última harina:	10
estambres agredidos de la patria nupcial.)	11
Alguien que me esperó entre los violines	12
encontró un mundo como una torre enterrada	13
hundiendo su espiral más abajo de todas	14
las hojas de color de ronco azufre:	15
más abajo, en el oro de la geología,	16
como una espada envuelta en meteoros,	17
hundí la mano turbulenta y dulce	18
en lo más genital de lo terrestre.	19

Puse la frente entre las olas profundas,	20
descendí como gota entre la paz sulfúrica	21
y, como un ciego, regresé al jazmín	22
de la gastada primavera humana.	23

Los cuatro primeros versos se ordenan en bloques métricos, reconocibles con cierta autonomía de su disposición versal: “[d]el aire al aire”, pentasílabo; “como una red vacía”, heptasílabo; “iba yo entre las calles y la atmósfera”, endecasílabo; “llegando y despidiendo”, heptasílabo; los endecasílabos “en el advenimiento del otoño”, “la moneda extendida de las hojas”, e “y entre la primavera y las espigas”; y los versos 5 y 6, alejandrinos. Es la alternancia entre unidades métricas convencionales y cierto desarreglo compositivo, que desajusta versalmente las medidas conocidas. La consecuencia de esta elaboración es rítmica: no oímos versos sueltos ni prosa versificada, sino una composición con tradición propia: la *silva*, que acontece como albergue de un enredo semántico y, desde la perspectiva del sujeto, como confusión existencial. Primera convergencia de forma y fondo, de significante y significado: una genuina selva poética. Estamos en la confusión consiguiente, tolerable gracias a esa cierta regularidad rítmica.

“La *silva* es una forma poética de series continuadas de versos, sin constituir estrofas, y de considerable extensión; se originó en la canción petrarquista como resultado de tendencias contrarias al sistema de la estrofa”, anota Rudolf Baehr (378), quien reconoce como *estrofas* las agrupaciones regulares de versos; “la organización del verso en grupos sujetos a un orden metódico”, como señala Tomás Navarro Tomás (41). Si no constituye estrofas, la *silva* puede presentar agrupaciones irregulares de versos. Baehr distingue dos grandes grupos de *silva*: la clásica, que se remonta al Siglo de Oro español, y la modernista. La clásica tiene endecasílabos y heptasílabos, rima asonante y alternancia no esquemática, y su cumbre está en *Soledades* de Luis de Góngora; la *silva* modernista hace “innovaciones fundamentales con el uso de la rima asonante y con una mayor libertad en la mezcla de versos; el endecasílabo y heptasílabo se juntan con versos de 3, 5, 9 y 14 sílabas” (378). Lo mismo constata Navarro Tomás en la *silva* “de versos distintos”. A la nueva combinatoria, observable, por ejemplo, en *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío, en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, y en *Campos de Castilla*, de Antonio Machado, se suma cierta escasez de la *silva* asonantada posterior al Modernismo. “En cambio, la forma de versos polimétricos con rima consonante se conserva en Jorge Guillén y otros” (384-385). Antonio Quilis comparte la definición de Baehr y Navarro Tomás, “aunque muchas veces se introducen también versos sueltos” (164), versos sin sujeción métrica.

Quilis transcribe la reseña de la *silva* según Karl Vossler, con un matiz de origen:

[e]l madrigal, con su mezcla de endecasílabos y heptasílabos de rima libre, preparó el camino a la silva, metro preferido por la poesía de la soledad del siglo XVII, que alcanza en las *Soledades* de Góngora celebridad universal. Con la palabra *sylva* [...], designaron los antiguos [...] algo informe, un anotar apresurado del tema en bruto: una improvisación. [E]n España, donde la tendencia a la polimetría era ya en la Edad Media sorprendentemente vigorosa, se empezó a llamar silvas, desde principios del siglo XVII aproximadamente, a los poemas largos en forma de madrigal. [P]odría considerarse muy bien la silva española como una lira asimétrica que ha perdido la articulación de la estrofa (Quilis 164-165).

El poema de Neruda es, hasta aquí, una auténtica silva: serie combinatoria continuada, ilimitada e irregular por discrecional, que alterna endecasílabos, heptasílabos y versos de otras medidas, hasta acá sin rima. La carencia de rima es otra licencia (Quilis), y el carácter anti-sistémico respecto de la canción y de improvisación apresurada perfila mejor la circunstancia del hablante. La onomatopeya “[d]el aire al aire”, deja oír un *larái-larái* de *cantábile*, de canción, pero asimismo problematizado por la irregularidad estrófica. Vale decir, esta tendencia anti-sistémica (Baehr) no es sólo la silva, sino también el sentido albergado. Y dado que los versos crecen en irregularidades, oímos esa prisa, esa falta de sosiego poetizada aquí como improvisación (Vossler).

La combinatoria métrica evidencia, desde luego, la herencia modernista de Neruda, tanto como sus hallazgos vanguardistas, por negarse a “pagar peaje a un presunto asidero lógico [de] una zona conceptual distinta de la propia operación poética” (Pere Gimferrer 597). El ritmo de la silva, compás de calculada irregularidad, es el asidero de comprensión más inmediato del que disponemos. El *hermetismo* de este comienzo, exacerbado por el hipérbaton, remite también a la dicción intrincada de las *Residencias*; sintaxis confusa, ardiente búsqueda de algo, allá más críptica que acá<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> El hipérbaton como gongorismo en Neruda ha sido destacado, entre otros, por Arturo Fontaine Talavera, en “‘Entrada en la madera’: un comentario”. En efecto, la exacerbación del hipérbaton por parte de Luis de Góngora tiene su perfecto correlato en el espíritu mismo del Barroco español, en esa “razón apasionada” descrita por José Ortega y Gasset, anhelante de simetría tangible como espejo del sublime orden celestial. Para Neruda, en cambio, hemos de rastrear en el Barroco latinoamericano, sobre todo el del idioma castellano ya enraizado en América, una razón para su plausibilidad: exuberancia verbal como correlato de la exuberancia visual (Pedro Morandé). Ambas, *horror vacui*, anhelo de ser, de plenitud vital. Tras *Crepusculario* y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de 1923 y 1924 respectivamente, Neruda publica cuatro libros antes de las *Residencias*: *Tentativa del hombre infinito* (1925), *Anillos* (1926, en colaboración con Tomás Lago), *El habitante y su esperanza* (1926) y *El hondero entusiasta* (1933). En estos breves libros, el poeta practica una progresiva experimentación que cristalizará mejor en las *Residencias*.

Amado Alonso popularizó dicho hermetismo como tendencia de esta palabra a cerrarse sobre sí para poner de relieve su propia materialidad, conjuntamente con el espesor de la auto-conciencia del hablante, antes que su función como concepto. Por ello, todo desciframiento debiera afrontar, primero, la inmediatez material del discurso poético. Pero la detección de la silva nos regresa a las *Soledades* gongorinas como eventual clave de lectura, gracias al comentario de John Beverly. Al justificar la edición del libro de Góngora desatendiendo la división en estrofas a manos de Dámaso Alonso de 1927, y atendiendo más bien a la disposición anti-estrófica original, Beverly declara: “[c]omo hay una evidente congruencia significativa entre forma (*silva*) y materia poética (*soledad confusa*) en las *Soledades*, me pareció importante preservar –aun a riesgo de dificultar aún más la lectura– el efecto sobre el lector de estar en cierto modo ‘perdido’ en una selva lingüística sin aparentes riberas, lo que Leo Spitzer designó *Satzlabyrinth* o laberinto de frases” (11).<sup>3</sup>

No somos excluidos por completo de la comprensión de este primer fragmento del poema gracias a la familiaridad del ritmo y, en él, a una cierta voluntad de armonía sonora, como la claridad existencial deseada. “Palabras misteriosas y sin embargo conmovedoras, una lucha prolongada hacia un argumento, hacia una oración, diríase, y en un lenguaje que no es el de uno, difícil [de] seguir” (G. S. Fraser 21). El *lará-lará* inicial reproduce también la levedad significada. El *yo* se abre paso de entre un “conflicto existencial” (Gastón Soublotte 60), una probable “angustia existencial” (Mercedes López-Baralt 261); discurso que “contiene un viaje” (Hugo Montes 51) en cuya levedad vital infructuosa el hablante tarda en aparecer (verso 2)<sup>4</sup>. El ya tópico gerundio nerudiano reproduce esta carencia de arraigo al separarse los componentes de la forma verbal compuesta. La forma *yo iba llegando y despidiendo* que señala tránsito, condición pasajera, se interrumpe por el surgimiento súbito del *yo*, y por un complemento circunstancial que incluye a todo ser humano, porque “entre las calles y la atmósfera” se desenvuelve la humanidad. El “advenimiento” nos deja ante un posible “otoño” mesiánico, dado que tal *venida* es la del Mesías según judíos y cristianos.

El comienzo del poema de Neruda evidencia, además, intertextualidades cruciales. Primero, un poema de Francesco Petrarca: “[s]olo y pensativo, los más desiertos campos/ voy midiendo a pasos tardos y lentos/ [...] monte y río/ ribera y selva saben

<sup>3</sup> Recordemos también la “Alocución a la poesía”, de Andrés Bello. Una silva de 1823, donde se llama a la poesía, vía personificación, para que deje Europa y se mude a habitar en América, dado que el paisaje natural es el más apto para la poesía, según el hablante de Bello, y América es principalmente paisaje natural.

<sup>4</sup> Que Alain Sicard radicaliza al distinguir aquí “un autorretrato [...] del poeta como ser sometido a la alienación general” (240). La presencia del poeta, de un poeta, como hablante del poema, deberá ponerse a prueba. La alienación, en tanto, parece plausible aun en su radicalidad.

el talante/ de mi vida, pues no hay otro testigo.// Mas camino tan áspero y bravío/ no hallo en que Amor no sea mi acompañante:/ yo con él razonando, y él conmigo” (1995: 188)<sup>5</sup>. Por una parte, el hablante de este soneto se describe caminando, en un clima de retiro individual y reflexión sobre el ser humano<sup>6</sup>; una circunstancia muy similar a la de Neruda. En ambos, al amor se reconoce una gran magnitud. En Petrarca, este *amor* es grandioso por la personificación que señala la mayúscula; en Neruda, por el superlativo. Por otra parte, la relativamente tardía aparición sintagmática del *yo* es también común, lo cual muestra en ambos hablantes una cierta marginalidad, un sutil exilio inicial. El segundo texto es de Pierre de Ronsard, paráfrasis del soneto de Petrarca. “Solo y pensativo, fui por la calle [...]”<sup>7</sup>, comienza. La similitud que el *yo* de Ronsard tiene con Petrarca y Neruda es el amor ligado a la muerte. Enseguida, las mismas *Soledades* de Góngora. Ya la “Dedicatoria al Duque de Béjar” señala: “[p]asos de un peregrino son errante/ cuantos me dictó versos dulce Musa/ en soledad confusa/ perdidos unos, otros inspirados [...]” (71). *Soledades* abre el asunto poemático como nuevo flanco de análisis. La “soledad confusa”, la concordancia de forma y fondo, silva y selva, pide especial atención a sus lazos con el poema de Neruda.

<sup>5</sup> Traducción nuestra de los dos primeros versos del soneto. Se trata del poema XXXV, de la “Prima parte” del *Canzoniere*, publicado originalmente en 1470. El soneto íntegro es el siguiente: “Solo et pensoso i piú deserti campi/ vo mesurando a passi tardi et lenti./ et gli occhi porto per fuggire intenti/ ove vestigio human l’arena stampi.// Altro schermo non trovo che mi scampi/ dal manifestó accorger de le genti./ perché negli atti d’alegrezza spenti/ di fuor si legge com’io dentro avampi:// sí ch’io mi credo omai che monti et piagge/ et fiumi et selve sappian di che tempre/ sia la mia vita, ch’è celata altrui.// Ma pur sí aspre vie né sí selvagge/ cercar non so ch’Amor non venga sempre/ ragionando con meco, et io co llui” (1992: 49). La traducción de Ángel Crespo mantiene el compás endecasílabo y el esquema de rimas de Petrarca, como se aprecia en los versos siguientes a los traducidos por nosotros. “Voy midiendo –abstraído, el paso tardo–/ los campos más desiertos, lentamente” (1995: 188), escribe Crespo en su versión de las dos primeras líneas.

<sup>6</sup> Seguimos aquí la lectura que Alfonso de Toro hace del poema de Petrarca.

<sup>7</sup> Es un soneto de *Le septiesme livre des poèmes*, de 1569. El poema íntegro es el siguiente: “Seul et pensif j’allois parmy la ruë./ Me promenant à pas mornes et lents./ Quand j’aperceus les yeux estincelants/ Aupres de moy, de celle qui me tuë.// De chaut et froid mon visage se muë./ Coup dessus coup mille traits violents./ Hors des beaux yeux de la belle volans./ Ce faux Amour de sa trousse me ruë.// Je ne soufry l’esclair de ses beaux yeux./ Tant il estoit poignant et radieux./ Qui comme foudre entra dans ma poitrine./ Je fusse mort, sans elle qui pœureux/ Me r’asseura, et de la mort voisine/ Me rapela d’un salut amoureux” (II: 909). Recordemos que el joven Neruda ya había citado decididamente a Ronsard en *Crepusculario*, su primer libro, con “El nuevo soneto a Helena”, paráfrasis, a su vez, del soneto XLIII de *Le second livre des sonnets pour Helene*. Agradecemos al profesor Alfonso de Toro la mención de los poemas de Petrarca y Ronsard, relevantes en este momento de “Alturas de Macchu Picchu”.

Las intertextualidades perfilan el linaje del poeta que se interroga sobre la condición humana a partir de la propia circunstancia. No un hablante abiertamente dispuesto a meditar; el alcance de su pensar surge en la profundización fenomenológica del propio estado de relativa marginalidad. Es únicamente desde esa tristeza y melancolía, y no antes, que consigue atisbar la realidad humana común. El peregrino confundido y el viajero extraviado jalonan los poemas de Petrarca, Ronsard y Góngora, como descripción de la condición humana. La procura de un sentido existencial se corresponde con el deseo ardoroso que deja entrever tanto la plenitud del amor como la vecindad de la muerte. Es la noción del poeta como *vate*, depositario de la misión de velar por el destino humano. Tradición confirmada por el Romanticismo, donde el ejercicio poético rivaliza como profecía contra la revelación religiosa (Octavio Paz), y donde Neruda inscribiría su poema.

Desde “las hojas” se abre un intercambio ambivalente. La “moneda extendida” de la indeterminación existencial y la renovación benigna de “primavera” y “espigas” coexisten. Péndulo entre muerte y vida en clave de naturaleza. Plenitud de sentido, el “amor” surge como “el más grande”, opuesto a la vaciedad, y donando algo: la incitación caballeresca de “un guante que cae” a un destinatario colectivo. La primera persona singular deviene el plural (“nos”) de todo el ser humano, análogo también al carácter superlativo del “amor”. Ello evidencia otro intertexto: “no hay amor más grande que dar la vida por los amigos”, dice Jesús a sus discípulos (Jn 15, 13). Como un llamado a vivir y morir amando ecuménicamente, el “amor” tiene la iniciativa hacia un horizonte abarcador<sup>8</sup>.

El “amor” es una tercera coincidencia con el soneto de Petrarca, similar al amor en Dante. El célebre último verso de *La divina comedia*, “el Amor que mueve el sol y las demás estrellas” (534), es el final de un itinerario arduo, donde el “Amor” tiene la mayor magnitud concebible: movilizar el universo<sup>9</sup>. Camino trabajoso en que la “larga

---

<sup>8</sup> Usamos el término *ecuménico* en su acepción de “universal, que se extiende a todo el orbe” (*DRAE*), por relativo a la ecúmene, que a su vez viene del griego *oikoumen*, la totalidad de la tierra habitada. El conocido uso que la eclesiología cristiana hace del vocablo *ecuménico* se afina, también, en la etimología del término.

<sup>9</sup> Dante escribe: “l’Amor che move il sole e l’altre stelle” (534). Dicha noción del amor como plenitud de sentido permite reconocer en él la presencia del mismo Dios, según la concepción cristiana. La “teología” dantesca es ya un tópico vastamente estudiado. Para estudios recientes al respecto, en castellano, remitimos a los diversos textos de la profesora Cecilia Avenatti de Palumbo, en especial aquellos reunidos en *Lenguajes de Dios para el siglo XXI. Estética, teatro y literatura como imaginarios teológicos*. La lúcida y paciente reflexión de Avenatti se desarrolla, también, junto a la reflexión estética y teológica de Hans Urs von Balthasar. Por ello recomendamos el trabajo completo de Avenatti, además difusora en Hispanoamérica de la copiosa obra del pensador suizo.

luna”, reminiscencia romántica del claro de luna, instante de revelación, es también señal de la soledad de lobo del *yo*. El último hemistiquio, “como una larga luna”, un doble aullido dirigido a la “luna”, es su propio final; soledad y expectativa de plenitud, y reproducción sonora de una espera dolorosa. Entre la vaciedad y la plenitud, el *yo* está en búsqueda. “Expulsado de la verdad del ser, el hombre no hace más que dar vueltas por todas partes alrededor de sí mismo en cuanto animal *rationale*” (Heidegger 2006: 56; cursivas suyas). Y la búsqueda es literalmente radical, en pos de una raíz, del arraigo del propio ser.

En voz baja, el paréntesis de la segunda estrofa enumera cuatro elementos en forma de frases y no oraciones, o de oraciones de fuertes elipsis verbales. Así, “de fulgor vivo en la intemperie de los cuerpos” puede ser un complemento del nombre o frase adjetiva para “[d]ías”, mientras que el trozo “convertidos al silencio del ácido” puede ser frase adjetiva u oración subordinada con elipsis verbal para “aceros”. Lo mismo sucede con “deshilachadas hasta la última harina” para “noches”, y con “agredidos de la patria nupcial” para “estambres”. Las frases indican acciones desplegadas como partes ya determinantes de estos elementos. Así se da el encuentro súbito con elementos que han estado *ahí*; en la disposición de los nombres sin determinativos, está la momentánea imposibilidad del *yo* de manipularlos discursivamente.

La primera frase impone una condición diurna y fulgurante, descubrimiento de una luminosidad vital en materias desprotegidas. En la segunda, vemos metales que han sufrido transformaciones químicas conducentes al “silencio” del nuevo elemento; un tránsito de la fortaleza sólida a la fortaleza líquida, de “aceros” a “ácido”, a nivel de significantes; ninguna raíz tienen en común, pero el hablante nos desvela su proximidad fonemática. La combinación de *l* y *s* reproduce esa fluidez silenciosa, en que vemos la conversión de los elementos o, también, éstos “convertidos” a un *ha sido*, a lo que ha permanecido en el ser. Y otro hallazgo: el tiempo nocturno, plural, destejido hasta el final de la luz nocturna. La razón poética de la harina como metáfora de la luz lunar es la albura de la luz y la “harina”, en la levedad o suavidad con que se dan a los sentidos, y en la productividad de ambas: la “harina” es al pan como la luz lunar es al nuevo día. Al cabo, otros dos puntos nos muestran el elemento final en una disposición copular agredida en sus órganos mismos, volviendo imposible, impotente, la continuidad de un linaje. López-Baralt lee aquí un erotismo que será, para el *yo*, el “primer paso en su *viaje a la semilla*” (263, cursivas suyas). Ahora bien, el conjunto del paréntesis permite oír una crepitación integral en los fuertes contrastes entre las sílabas tónicas, en la rima interna *i-o* (vv. 7, 8, 11), en la sobre-determinación sonoro-semántica del fonema *s* (v. 9), en la recurrencia del fonema *ch* (v. 10), en el recurso a los dos puntos que anuncian mutaciones, y en las cesuras que puntúan suspensivamente, mediante los dos encabalgamientos, los ciclos referidos. La segunda estrofa presenta, así, una eufonía poética para las cacofonías telúricas. Belleza fea, fealdad bella, este ajuste entre palabra y tierra recuerda la descripción de Gabriela Mistral de



“Tres cantos materiales”, de la segunda *Residencia*: “vocablo violento y crudo, [como] una naturaleza que por ser rica es desbordante y desnuda” (2002: 119). Partícipe de la eufonía, la irregularidad estrófica insiste en regularidades métricas: dos endecasílabos (vv. 7 y 8), un heptasílabo (v. 9) y dos alejandrinos (vv. 10 y 11), con igual efecto de extrañeza semántica y familiaridad rítmica.

Si la primera estrofa dibujó un itinerario personal, apuntemos también que ahora el *yo* encuentra algo diferente de sí: la naturaleza. La alteridad encarada es la alteridad natural, la dinámica de elementos que estaban *ahí*, cuya presencia en el mundo antecede al hablante. El paréntesis refuerza esta significación: la voz baja reproduce un silenciamiento anterior al mundo proferido, tanto como enfatiza la entidad de esos elementos. El extravío existencial que observamos en la primera estrofa es, entonces, condición de este hallazgo elemental. La carencia de arraigo mantiene al hablante en su propia dimensión natural, como partícipe de lo natural inherente a él. Dicha imposibilidad de encaminarse de modo directo hacia el sentido es posibilidad de este singular hallazgo. El *yo* y los elementos comparten el estatuto de materia; de ahí que el primero recoja en los segundos realidad vital.

“Para que Góngora pudiera escribir *Las soledades* [sic] según las había concebido –un poema libre e ilimitado como la misma Naturaleza– necesitaba una forma poética también ilimitada. Una forma sin márgenes. Y la encontré en la silva” (139), escribe Luis Rosales, ilustrando indirectamente el poema de Neruda, y recordando a Karl Vossler, quien

ha interpretado, con más acierto, la relación entre el título y el argumento del poema. Relacionando psicológicamente al protagonista de *Las soledades* [sic] con el autor del poema piensa que el poeta, cualquier poeta del mundo, se considera un peregrino extraviado en la sociedad. “Su soledad la concibe como lugar de apartamiento espiritual, de separación de lo más amado y del mundo corriente, en suma, como un extravío espiritual, o, por otra parte, como lugar de inspiración poética, de trabajo artístico y de perfección para el mundo de la fantasía’. [...] La palabra soledad equivale en este caso a apartamiento y alude a la separación o retraimiento de la vida cotidiana con sus obligaciones convencionales, y en segundo término al tema mismo de *Las soledades* [sic]: la restauración de la Edad de Oro, para retrotraer la vida social a sus orígenes y situar al poeta dentro de un mundo de fantasía en el cual la bondad, el amor y la justicia puedan vivir entre los hombres y hermanarlos (172-173).

Conviene tener en cuenta estas probables consecuencias semánticas de la opción por la silva, en vistas de nuestro propósito de identificar la unidad de la voz hablante.

La tercera estrofa alterna endecasílabos y alejandrinos. El *yo* reaparece en dativo, relacionado con “[a]lguien” que cifró en él cierta expectativa; certeza de ser esperado y, así, de estar *vinculado*. Para Soubllette, en “La lámpara en la tierra” y

“Alturas de Macchu Picchu”, Neruda asume una modalidad oracular. En la ficción de estos poemas, no sería un mero individuo quien habla, sino un oráculo, voz omnisciente dirigida a una colectividad que aguarda ese comunicado. Leemos: *alguien esperó que yo estuviera entre los violines* y *alguien que estaba entre los violines me esperó*. Dos vías convergentes donde “violines” y “mundo como una torre enterrada” se distinguen: precisión objetual e imprecisión de una generalidad y un símil; sonido y silencio; suavidad fonética y aspereza; solemnidad espiritual de dinamismo ascendente, lo pedestre y descendente.<sup>10</sup>

El segundo término de esa oposición, el mundo-torre, es además un objeto en proceso de penetración por entre el nivel de “las hojas”. Estas “hojas” ahora superadas por el hundimiento del mundo-torre, en una construcción que muestra otra diferencia interior: la torre como lo artificial, manufacturado, junto a la tierra como lo natural, dado. La espiral en descenso implica un doble movimiento: auto-referente, como circularidad, y hétero-referente, como linealidad; por eso puede abrir y penetrar, respectivamente. Como materia de la corteza terrestre, generalmente de cráteres volcánicos, el “azufre” sale a la superficie en estado sólido y gaseoso<sup>11</sup>; la ronquera es su sonido al rasparse y resonar en los muros de su asiento en la tierra. Y, dado que la ronquera es condición propia de la voz, el “azufre” es aquí la voz localizada en ese fondo telúrico. La garganta terrestre es la garganta humana y, más aun, la propia garganta del *yo*. El “color de ronco azufre” es sinestesia de identidad entre la dinámica terrestre y la palabra que la refiere. En este pasaje el hablante alumbró la garganta de la tierra y la propia en proceso de identificación recíproca. Es así como la voz del *yo* puede reconocerse como voz de la tierra<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Para Santí, dentro de la vaciedad y dispersión existencial del comienzo, el “[a]lguien” prefigura la conversión del *yo*, así como la “torre enterrada” prefigura Machu Picchu (127). Una interesante lectura que acogemos como hipótesis para la nuestra. Como también es sugerente la propuesta de Grínor Rojo, quien identifica en este “[a]lguien que me esperó” el lugar desde donde se habla, “el *locus* de la enunciación y la escritura” (111) que motiva el desarrollo del poema.

<sup>11</sup> Este fenómeno tectónico, o más exactamente *chtónico*, es la razón para que diversos sistemas simbólicos asocien el azufre con el Demonio y con espíritus malignos en general. Su asiento en el fondo terrestre es evidencia de su oposición al orden de la altura celeste. Acá podríamos compartir el avistamiento del infierno que hace Soublette, “donde hay azufre y oro, es decir, elementos correspondientes al furor demoníaco y a la luz del cielo” (64). Pero la perspectiva del hablante aún no explícita, para nosotros, tal carga cultural.

<sup>12</sup> Advirtamos nada más la cercanía entre “las hojas de color de ronco azufre” y “no mordamos las cáscaras que el silencio acumula”, fragmento, este último, del poema “No hay olvido (Sonata)”, de *Residencia en la tierra II*. Esta semejanza entre “hojas” y “cáscaras” vale

La segunda parte de esta estrofa (vv. 16-19) es nueva mutación del flujo verbal. Por reiteración, “más abajo” nos vuelve a una edad dorada, originaria, primigenia, por el “oro”. Este “más abajo” es hétero y auto-referencial, ya que respectivamente es otro nivel en la espacialidad del mundo aludido y en la espacialidad de la escritura del poema. Pero es más espacio que tiempo. Una paráfrasis puede descifrar su singularidad: es el *fulgor material incorruptible y signo de realeza* (“oro”) *de la palabra que interpreta la tierra* (“geología”). El nuevo símil (v. 17) porta otra penetración con un objeto preciso: la “espada”. El metal forjado, que se asocia simbólicamente a la acción del orden celestial en el orden terrenal, se refuerza con esa envoltura de “meteoros”, de cuerpos celestes. El símil es un conjunto de objetos extra-terrenos para ser homologados, en un gesto clave del *yo*, por la semejanza sonora y la proximidad espacial de los significantes “oro” y “meteoros”. El primero es el lugar donde se penetra; el segundo, quien penetra. Diríamos que al espacio del “oro”, por penetración, se *meteoro*. El hablante vuelve a identificarse con la materia aludida.

El *yo* indica el hundir, meter, similar a *fundir* según la etimología, la extremidad con la cual tocamos propiamente y ciframos el saludo y el trabajo. El gesto del hablante es otra forma de penetración, ahora en la mayor reproductibilidad de la tierra. “El sujeto con el hallazgo de la materia, aún sin sentido ni organización, ha encontrado lo existente” (Juan Gabriel Araya Grandón 85); “[I]a acción de la mano representa en la visión el acto de conocimiento mismo del fundamento profundo” (Cedomil Goic 156). El trozo “turbulenta y dulce” contiene una acumulación de úes, una tónica y dos átonas, que en la reiteración de *l* adopta densidad y resonancia interior: mezcla sonora de sacudida y suavidad benigna. *Turbulencia* y *dulzura* en la palabra misma. Así, el ámbito donde se hunde “la mano” es la entraña matriz de la tierra, “la fuente de la vida” (López-Baralt 263), su fondo más genésico. Las neutralidades de género “*lo genital [y] lo terrestre*” muestran, morfológicamente, el carácter primigenio de la escena. Una neutralidad que aúna lo masculino y lo femenino; es decir, “lo genital [y] lo terrestre”, juntos, indican un momento inaugural, previo a cualquier diferenciación de géneros propia de los ciclos evolutivos. En ese sitio *aún indiferenciado* el *yo* hizo penetrar la propia “mano” e identificó la materia terrena en plena reproductibilidad. Es la aguda averiguación que Mistral constata en el hablante residencial en relación a las materias: urgir a la tierra para que entregue “el zumo último o la bocanada o resuello más interior” (1999: 189), su secreto más íntimo. Una lectura concordante con Cecilia Enjuto Rangel, quien ve acá un “acto de conocimiento [que] es representado

---

como correspondencia del entredicho de la propia voz en su posibilidad de relación con el mundo.

como acto sexual, donde la espada y la mano son medios para penetrar la tierra de un modo sensual violento” (53)<sup>13</sup>.

Una paráfrasis extendida indica: *en el escenario del fulgor material incorruptible y signo de realeza, propio de la palabra que interpreta la tierra, toqué el génesis telúrico*. Cabe entonces otro ejercicio: interrogarnos sobre aquella palabra a salvo de la corrupción material y signo de realeza, correspondiente a esta total supremacía genésica. Primero, es lícito homologar la palabra que interpreta la tierra a esta que viene desplegándose, dado que es la tierra el principal objeto de este discurso. Segundo, es lícito homologar también este discurso a la poesía, la palabra artísticamente trabajada, dado que en toda civilización la palabra artística es la que tiende a perdurar y, por ello, a la cual se reconoce realeza de entre los usos del lenguaje. Sabemos que la perdurabilidad de la palabra se asocia, especialmente en las culturas pre-modernas, al ámbito de lo sublime o sagrado. Sólo en la modernidad hay propiamente *literatura*; antes, esa palabra es una forma de alabanza, de ensalmo y devoción religiosa en sentido amplio. Tercero, es lícito comprender la palabra poética como auto-observación de todo el discurso que viene desarrollándose. Finalmente, es lícito concluir la centralidad de una palabra auto-consciente que nos insta a tener esta peripecia como una acción en el mundo y en la palabra. Si las entidades *palabra* y *tierra* se han acercado entre sí, entonces la gran potencia genésica es *también* la palabra poética, y el *yo* nos cuenta su hallazgo. El hallazgo de sí mismo en la tierra y en la poesía.

La cuarta estrofa presenta una variación métrica en este sistema de variaciones: un verso dodecasílabo (v. 20), levísimo cambio rítmico que motiva cierta inquietud. Alonso subraya el sutil efecto de estas variaciones, al observar que, si bien las *Residencias* no se sujetan mayormente a esquemas métricos, salvo excepciones, la versificación casi nunca abandona la métrica. En una misma estrofa pueden alternar endecasílabos, pentasílabos, decasílabos o, incluso, métricas contiguas: un decasílabo seguido de un eneasílabo y éste seguido de un endecasílabo o un octosílabo, etc., con acentuaciones diversas (cfr. poema “Cantares”). El tono de canción se mantiene así, aun distanciado significativamente; cada metro suena conocido, pero el conjunto habita en la extrañeza. Un expediente que triunfa sobre el gran riesgo de la prosa versificada.<sup>14</sup> El hallazgo de Alonso es válido aquí también. El ritmo del poema no se estabiliza ni se desestabiliza del todo. El dodecasílabo muestra a un *yo* activo en la profundidad

---

<sup>13</sup> Traducción nuestra. La autora escribe: “act of knowledge [that] is represented as a sexual act, where the sword and the hand are the means of penetrating the earth in a sensual, violent way”.

<sup>14</sup> Estas preocupaciones están felizmente recogidas en *Neruda-Eandi: correspondencia durante ‘Residencia en la tierra’*, compilada por Margarita Aguirre.

material; “la frente” *vis-à-vis* con esas “olas” es signo físico, corpóreo, del intento de comprensión, de ajustar el entendimiento al acontecer telúrico.

El *yo* sigue descendiendo en la entraña terrestre (v. 21) y observándose, él también, como materia, pequeña “gota”. Juan Larrea ve que, tras penetrar la tierra, el hablante está “eyaculándose en su sexo” (167). El desarraigo inicial reaparece por contraste en esta “paz”, cuya identificación entraña un lugar específicamente natural de descripción de la realidad humana. Mucho se ha adentrado el *yo* en la tierra, hasta incluso confundir su palabra con este dinamismo reproductivo<sup>15</sup>, pero no deja de estar situado en la humanidad. Punto límite del lenguaje: a distancia de lo humano, las palabras siguen hablando de lo humano. La adjetivación “sulfúrica” para “paz” es un rescate de la humanidad desde la naturaleza, de verificación de lo humano en lo no-humano. He aquí otra pista del hablante. El *yo* regresa (vv. 22-23) a la flor de las renovaciones humanas, también aquí lo natural adjetivado con lo humano. El símil “como un ciego” insiste en la condición inaugural del hablante mismo, puesto que esta ceguera es la del recién nacido. El “jazmín” tiene un lugar de prestigio: de pétalos carnosos y aromáticos, arbusto trepador y capaz de desarrollarse en climas diversos, es adonde el *yo* vuelve “como” recién nacido y donde cesa su bajada. El “jazmín” es otra marca ecuménica. El *yo* palpa humanidad en una “primavera” que recuerda la anterior (v. 4), ya “gastada” pero incesante en su acontecer renovador, y que asociamos al “amor” inicial (v. 5). El descenso es hecho desde el sentido, y “lo más genital de lo terrestre” se comprende como *plenitud de sentido*, eclosión del “amor” mismo, con la “primavera” como “fuente [...] de esperanza” (López-Baralt 263). La posibilidad de hallar “amor” en una materia viva pero carente de intencionalidad, el “Amor que mueve el sol y las demás estrellas” (534), basta para tener presente, en lo que sigue del poema, a Dante en su triple itinerario<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Quizás como nadie antes, en términos de cronología literaria. Ello sigue justificando la tópica descripción de “poesía telúrica” para estos pasajes del trabajo de Neruda, a condición de que la evidenciamos no sólo como hétero-referencia, sino también como auto-referencia: esta poesía no sólo *habla de* las fuerzas de la tierra, sino sobre todo *las reproduce* en la superficie del lenguaje. Éste es, a nuestro juicio, el punto de quiebre entre Neruda y sus célebres precursores románticos: el paisaje exterior deja de ser espejo del paisaje interior. El alma del hablante ya no se reconoce necesariamente en el espectáculo natural. De cara a la tierra, la poesía de Neruda, ya desde las *Residencias*, pero en propiedad aquí, es el encuentro con una misteriosa *alteridad*.

<sup>16</sup> De hecho, en este descenso nerudiano Santí distingue una similitud con la bajada de Dante al Infierno. Por otra parte, Hernán Loyola y Sandra Hernández describen este pasaje como *descenso órfico*. No descartamos semejantes relaciones, a condición de que el hablante se muestre como un *poeta*, de modo similar al Dante de *La divina comedia* y al Orfeo del mito. Lo que no podemos aceptar es la visualización de Rojo del “jazmín de la gastada primavera humana” como “los escombros de Machu Picchu” (114). Nada, hasta ahora, ha evidenciado la

## CONCLUSIÓN

En un deambular de extravío existencial, el hablante advierte “el más grande amor” (v. 5) como un llamado a abarcar la totalidad de lo existente. La interpelación de ese *amor ecuménico* matiza un itinerario que continúa en el careo con los estratos genésicos y con la penetración en lo oculto de la tierra. El hallazgo material resulta ser un modo de acoger el llamado amoroso, en tanto el encuentro elemental acontece como aceptación ardorosa. Es un primer modo de acoger el llamado; modo irreflexivo quizás, de fervor intuitivo, pero de acogida indudable. Esta etapa del itinerario del *yo* es un encuentro no con recursos naturales, sino con la misteriosa transmisión natural de la vida, sorprendida en pleno dinamismo reproductor. El hablante traza un *viaje a la semilla*, un remontar el olvido de la naturaleza válido por el *olvido del ser* (Heidegger, 2007).

A la vez, el *yo* rescata un esbozo de auto-imagen: la naturaleza es, ante todo, fuente de ser. El poema “quiere ser, como toda poesía, ‘recuerdo del Fundamento’” (Concha 80), donde el *yo* ve nacer la tierra y la propia conciencia (Eduardo Carrasco 11-55)<sup>17</sup>. Por ello, el “viaje al centro de las cosas termina [con] un inevitable regreso a la tierra de los hombres y a su fugaz primavera” (Sicard 242). El *yo* da un rodeo por la *alteridad* para llegar a una embrionaria *mismidad*; la alteridad como instante irrenunciabile de la identidad, según la dialéctica del reconocimiento (Paul Ricœur). Pero hasta acá el *yo* consigue una pista de *qué* es él y no *quién* es; quizás derive en *alguien* que se auto-reconozca. Si Ricœur habla de *el* otro como sí mismo, acá es más bien *lo* otro como sí mismo. No se llega a este *qué soy yo* sin cruzar el *qué es lo otro*. En las secciones siguientes del poema, es probable que este proceso redunde en el hallazgo del prójimo, en la forma de un *amor ecuménico*.

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

---

presencia del emplazamiento andino en el poema. Por otra parte, que Machu Picchu sea “un punto neurálgico tanto de la geografía de la Tierra como de [la] propia trayectoria de vida [del hablante] y [donde] tendrá lugar el evento epifánico del canto final” (114), según Rojo agrega, hemos de averiguarlo cuando Machu Picchu aparezca sintagmáticamente y, sobre todo, al final de todo el poema.

<sup>17</sup> Tales son los dos nacimientos descritos por Carrasco en la mirada poético-autobiográfica de *Memorial de Isla Negra*. En esta parte del poema que estudiamos, estos nacimientos nos parecen perfectamente visibles.

- Araya Grandón, Juan Gabriel. “El ser en ‘Alturas de Macchu Picchu’ de Neruda”, en *Taller de Letras* 35 (2004): 81-95.
- Avenatti de Palumbo, Cecilia. *Lenguajes de Dios para el siglo XXI. Estética, teatro y literatura como imaginarios teológicos*. Juiz de Fora: Edições Subiaco; Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Facultad de Teología, 2007.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Trad. K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, S. A., 1973.
- Beverly, John. “Preliminar” e “Introducción”. *Soledades*, de Luis de Góngora y Argote. Madrid: Cátedra, 1982. 9-13 y 15-61.
- Biblia. *La Biblia de nuestro pueblo – Biblia del peregrino América Latina*. Texto: Luis Alonso Schökel. Macau: Pastoral Bible Foundation, Mensajero, 2010.
- Carrasco, Eduardo. *Campanadas del mar. Lectura filosófica de Pablo Neruda*. Santiago: Ediciones B, Grupo Editorial Zeta, 1995.
- Concha, Jaime. *Tres ensayos sobre Pablo Neruda. Hispanic Studies number 1*. Columbia, South Carolina: Department of Foreign Languages & Literatures, USC; 1974.
- Dante Alighieri. *Obras completas*. Trad. Nicolás González Ruiz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- De Toro, Alfonso. *Texto-Mensaje-Recipiente*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- Enjuto Rangel, Cecilia. “Reaching the Past through Cities in Ruins: Itálica and Machu Picchu”. *Colorado Review of Hispanic Studies* 2 (2004): 43-60.
- Fontaine Talavera, Arturo. “‘Entrada a la madera’: un comentario”. *Estudios Públicos* 94 (otoño 2004): 71-108.
- Fraser, G. S. “Encuentro con Pablo Neruda”. *Pablo Neruda. El escritor y la crítica*. Eds. Rodríguez Monegal, Emir, y Santí, Mario Enrico. Madrid: Taurus, 1980. 21-25.
- Gimferrer, Pere. “El espacio verbal de Neruda”. *Antología general de Pablo Neruda*. Lima: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, 2010. 593-598.
- Goic, Cedomil. “‘Alturas de Macchu Picchu’: la torre y el abismo”. *Anales de la Universidad de Chile* (enero-diciembre de 1971): 153-165.
- Góngora y Argote, Luis de. *Soledades*. Ed. John Beverly. Madrid: Cátedra, 1982.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago: Universitaria, 2005.
- . *Carta sobre el Humanismo*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2006.
- Larrea, Juan. *Del surrealismo a Machupicchu*. México D. F.: Joaquín Mortiz, 1967.
- López-Baralt, Mercedes. *Para decir al Otro: literatura y antropología en nuestra América*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2005.
- Mistral, Gabriela. “Recado sobre Pablo Neruda”. *Taller de letras* 30 (2002): 118-123.
- . “Pablo Neruda y su mejor reino”. *Recados para hoy y mañana*, tomo I. Comp. y ed. Luis Vargas Saavedra. Santiago: Sudamericana, 1999. 188-191.

- Montes, Hugo. *Machu Picchu en la poesía*. Madrid: Cultura Hispánica, 1976.
- Morandé, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina. Ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y de su superación*. Madrid: Encuentro, 1987.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Eds. Roberto Antonelli, Gianfranco Contini y Daniele Ponchiroli. Torino: Einaudi, 1992.
- . *Cancionero*. Trad. y ed. Ángel Crespo. Madrid: Alianza, 1995.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1978.
- RAE. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. 22ª edición. <http://www.rae.es>.
- Ricœur, Paul. *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. Trad. Agustín Neira. México D. F.: FCE, 2006.
- Rojó, Grínor. "Neruda: de las *Residencias* a 'Alturas de Macchu Picchu'". *Estudios Públicos* 94 (otoño 2004): 109-132.
- Ronsard, Pierre de. *Œuvres complètes I et II*. París: Gallimard, 1950.
- Rosales, Luis. "La imaginación configurante. Ensayo sobre *Las soledades*, de Luis de Góngora". *La poesía de Neruda*. Madrid: Editora Nacional, 1978: 127-192.
- Santí, Enrico Mario. *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Trad. Pilar Ruiz Va. Madrid: Gredos, 1981.
- Soublette, Gastón. *Pablo Neruda, profeta de América*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1980.