

LA POLIACROASIS Y EL REFERENTE PREHISPÁNICO EN “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”¹ DE PABLO NERUDA

THE POLIACROASIS AND PREHISPANIC BENCHMARK IN “ALTURAS DE MACCHU
PICCHU” BY PABLO NERUDA

Camilo Fernández Cozman

RESUMEN

Este artículo tiene tres objetivos. El primero es examinar Canto general como poema épico. El segundo es analizar el referente prehispánico en “Alturas de Macchu Picchu”. El tercero es evidenciar cómo un locutor se dirige a varios alocutarios con el fin de practicar una poesía intercultural que supera el indianismo romántico y modernista en América Latina.

Palabras clave: Poliacroasis, locutor, alocutario, metáfora, poesía.

ABSTRACT

This article has three aims. The first is to examine Canto general as an epic poem. The second is to analyze the Pre-Hispanic reference in “Alturas de Macchu Picchu”. The third is to show how the speaker addresses a lot of hearers in order to practice an intercultural poetry that exceeds the romantic and modernist indianism in Latin American.

Keywords: Polyacroasis, speaker, hearer, metaphor, poetry.

1 Neruda escribe “Macchu Picchu” y no “Machu Picchu”. Se trata, sin duda, de una licencia poética.

La poesía de Pablo Neruda (1904-1973) motiva comentarios de diversa índole. Desde el fundacional estudio de Amado Alonso ([1940] 1977) hasta los últimos trabajos sobre el poeta chileno, podemos afirmar que la obra nerudiana transita desde el modernismo hasta el posvanguardismo que se manifiesta en la poesía coyuntural de *Canto general* (1950) y en la simplicidad formal de *Odas elementales* (1954), por ejemplo. Hay diversas formas de segmentar la poesía de Neruda. Según Guillermo Araya (1978), en esta hay cuatro periodos. La primera etapa se halla constituida por los poemas iniciales e incluye *Crepusculario* (1923), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y *Tentativa del hombre infinito* (1925). En este caso se observa el tránsito desde el modernismo hasta el neorromanticismo con cierta apertura a un imaginario vanguardista. El segundo periodo es el de la poesía residenciaria y, como su nombre lo indica, incluye las dos primeras residencias. Se trata de una poesía surrealizante que incide en la fragmentación del sujeto en la urbe moderna. El tercero se halla representado por la poesía coyuntural y de carácter épico, y se manifiesta en *España en el corazón* (1937), *Tercera residencia* (1947) y, sobre todo, *Canto general*. Aquí destacan dos temas: la Guerra Civil Española y la historia del continente latinoamericano. La última etapa es la del poeta profesional que abarca desde *Los versos del capitán* (1952) hasta los poemarios póstumos. En este caso, la poesía nerudiana se extiende en un largo abanico que va desde la lírica coyuntural hasta la poesía amorosa e incluye, en algunos casos, el retorno a una lírica de mayor sencillez formal, por ejemplo, en *Odas elementales*.

Por su parte, Hernán Loyola (1998) segmenta la poesía de compromiso político de Neruda en tres fases. La primera etapa abarca desde 1945 a 1956 y se caracteriza por “una voluntad unificante y totalizante” (Loyola, 1998:48), de lo cual da testimonio *Canto general* como proyecto poético que implica pensar América Latina como si fuera un solo país en el contexto de la Guerra Fría. No hay que olvidar que Neruda ingresa al Partido Comunista en 1945 y será senador de esa agrupación política. La segunda comprende desde 1956 hasta 1967 y se presenta como la “recuperación del ‘compromiso político’ en su nivel de esencialidad (distinguiéndolo del nivel contingente de sus poemas o escritos vinculados a batallas o a eventos inmediatos)” (Loyola, 1998:49-

50). Aquí es pertinente señalar que 1956 es el año en el cual se dan a conocer los crímenes de Stalin a través del informe de Jruschiov en el XX Congreso del PCUS. En tal sentido, significa la apertura a una conciencia crítica respecto de las falencias del sistema soviético. La tercera etapa va desde 1967 hasta 1973 y evidencia “la pérdida de confianza en el progreso y en el proyecto del llamado socialismo real” (Loyola, 1998:52). Sin duda, *La barcarola* (1967) es un claro ejemplo de ese desencanto, sobre todo, en “El astronauta”, donde se observa cómo el locutor huye de la historia para refugiarse “en un espacio de pureza, de soledad y de silencio” (Loyola, 1998:52).

I. CANTO GENERAL EN EL ÁMBITO DE LA PRODUCCIÓN POÉTICA NERUDIANA

Emir Rodríguez Monegal (1966) subraya que *Canto general* se entronca con la poesía de Andrés Bello en lo que concierne a la exaltación geográfica que se observa no solo en el poema nerudiano sino también en el clásico texto “Oda a la zona tórrida”. René de Costa (1979) considera que Neruda, en *Canto general*, empleó un registro épico, pero lo modernizó empleando una ampliada gama de narradores a través de un determinado flujo narrativo que le da coherencia al discurso. Afirma, además, que el poema tiene una organización fundamentada en aspectos cronológicos precisos, de manera que se desarrolla desde el origen de América Latina hasta los tiempos actuales. Hugo Montes (1974) apunta que “el narrador de *Canto general* no se limita a observar y contar, sino toma parte, critica, comenta, elogia, denigra. No es imparcial” (Montes, 1974:58). Juan Villegas (1976) ha examinado la funcionalidad de las estructuras míticas y el rol del antihéroe en *Canto general*. Guillermo Araya (1978) indica que este poema épico-lírico se estructura en series de distinta índole: míticas, autobiográficas o de violencia ideológica, verbigracia. Se trata de hacer la historia del continente y de mostrar cuáles son los enemigos de América Latina. Federico Schopf (2000) dice que *Canto general* es una obra “férreamente estructurada: la representación del mundo latinoamericano comienza y termina con secciones dedicadas a la naturaleza” (Schopf, 2000:97). Alain Sicard (2011) hace referencia a la apertura de un nuevo periodo en la poesía nerudiana, marcado por la Guerra Civil Española —que empieza con *España en el corazón*,

continúa en *Canto general* y *Odas elementales*—, donde los objetos se ideologizan y la poesía está sujeta a determinadas circunstancias históricas. Por eso, Sicard (2011) confronta *Residencia en la tierra* con los prólogos de Neruda para la revista *Caballo verde* para la poesía de 1935 y ello evidencia un tránsito desde una perspectiva basada en los objetos anónimos a los objetos humanizados (influidos por posturas ideológicas determinadas), hecho que abre el camino a la poesía coyuntural de *Canto general*.



Pablo Neruda, Premio Nobel de Literatura

II. LA POESÍA INTERCULTURAL POSVANGUARDISTA Y *CANTO GENERAL*

En un estudio anterior (Fernández, 2004), señalé que libros como *La estación violenta*, *Poemas humanos* y *Canto general* muestran cómo Octavio Paz, César Vallejo y Pablo Neruda revelan el funcionamiento de una poesía intercultural que trabaja en cuatro estratos o niveles: la lengua, la estructuración literaria, los componentes figurativo-simbólicos y la cosmovisión. Esta poesía implica el diálogo (no exento de conflictos) entre la cultura occidental y la aborígen, por ejemplo, aspecto que se desarrolla en poemas como “Idilio muerto” o “Telúrica y magnética” de Vallejo.

Esta praxis poética, que se da en el contexto vanguardista y el posvanguardista, manifiesta una superación respecto del modernismo que se acercaba al mundo indígena a través de una óptica descrip-

tivista y externa. Sin duda, es pertinente subrayar que históricamente, desde el punto de vista poético, tenemos el incaísmo neoclásico de José Joaquín Olmedo, por ejemplo, en “A la victoria de Junín”, donde aparece la figura de Huayna Cápac, quien apoya el proyecto de los criollos independentistas sustentado por Bolívar, tal como se plantea dicha problemática en el poema.

Posteriormente se manifiesta el indianismo que se despliega entre el romanticismo y el modernismo como corrientes literarias, vale decir, entre mediados del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. Aquí se sitúa la poesía de Clemente Althaus y de José Santos Chocano, entre otras manifestaciones literarias de aquella época. Luego, como una reacción al modernismo imperante, se despliegan el vanguardismo y posvanguardismo indigenistas de César Vallejo, quien revalora el sentimiento andino en poemas aún modernistas como “Idilio muerto” (*Los heraldos negros*) hasta llegar a “Telúrica y magnética” (*Poemas humanos*) donde teje un himno al mundo andino. Sin embargo, la poesía intercultural de Vallejo adquiere una dimensión universal y, por ello, se trata de un indigenismo de ribetes internacionales que supera todo tipo de regionalismo. El poeta de Santiago de Chuco anticipa la poesía andina en español de Efraín Miranda, quien en *Chozas* (1978) se acerca a lo que José Carlos Mariátegui ([1928] 1979) denominaba literatura indígena en español. Claro está que paralelamente, al desarrollo del posvanguardismo indigenista, se produce una lírica poderosa en lengua quechua, representada, sobre todo, por José María Arguedas en *Katantay*:

Canto general se publica en México en 1950 con ilustraciones de los muralistas mexicanos Diego Rivera y Diego Alfaro Siqueiros. El poema se halla dividido en quince series, algunas de violenta denuncia ideológica (“Los conquistadores”), otras que mantienen una dimensión cosmogónica (“La lámpara en la tierra”) o manifiestan un tono autobiográfico (“Yo soy”), aunque siempre se hace palpable la dimensión imaginaria del texto literario a través de un fluir incontenible de metáforas y de otros recursos retóricos, como las enumeraciones, que emplea el poeta de modo profuso. Araya (1978) afirma que la palabra “Canto” remite a la tradición de los cantares medievales; en cambio, el vocablo “general” (ostensible en el título) se puede comprender como alusivo a toda América Latina o a todo lo ideológico positivo.

El texto de Neruda es muestra de la poesía intercultural (Fernández, 2004) porque trabaja en cuatro niveles. En el nivel de la lengua se configura un discurso heteroglósico, donde se observan el registro coloquial y el metafórico (más ceremonial) a través del tamiz del trabajo literario. Por ejemplo, “La lámpara en la tierra” se mueve más en un tono de admiración por la naturaleza. Por el contrario, “La arena traicionada” tiene un registro lingüístico más directo y propenso a la denuncia de las secuelas de la injusticia. En el nivel de la estructuración literaria, Neruda construye un poema épico moderno en verso que tiene una trama que va desde los orígenes del continente latinoamericano, llega a la Conquista y Virreinato, después pasa a referirse a la Emancipación y termina con una historia de las dictaduras en América Latina para desembocar en un tono personal en la última sección del poema (“Yo soy”). El gran actor del poema es el locutor personaje. Claro está que *Canto general* posee una estructura aditiva porque se agregan series (como “Las flores de Punitaqui” o “Alturas de Macchu Picchu”) que se intercalan a la manera de un interludio lírico. En el nivel de las estructuras figurativo-simbólicas, hay la huella palpable no solo del empleo sugestivo de la típica metáfora nerudiana, sino también de la simbología de la piedra, por ejemplo, o la noción de que los hombres nacieron del maíz, idea que remite al *Popol Vuh*. En el nivel de la cosmovisión, existe la perspectiva de un sujeto migrante (Cornejo Polar, 1995, 1996) que se desplaza de un lugar de la enunciación a otro y que hace ostensible una memoria fragmentada y dividida entre un aquí y un allá. Verbigracia, en “La lámpara en la tierra”, tenemos la marcas del sujeto de la enunciación en el enunciado a través del déctico “yo”: “Yo, incásico del légamo,/ toqué la piedra y dije: Quién/ me espera? Y apreté mi mano/ sobre un puñado de cristal vacío”. En “El fugitivo” se observa la migración del sujeto que habla desde diversas perspectivas. Allí hay una memoria fragmentada que vacila entre un aquí y un allá. No hay un centro fijo de enunciación, sino interminablemente oscilante.

III. LA POLIACROASIS EN “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”

El término poliacroasis viene del griego “polý” (numeroso) y “akróasis” (audición). Fue propuesto por Tomás Albaladejo (2009, 2013) en algunos artículos sobre la llamada retórica cultural. Se trata de examinar cómo un locutor se dirige a varios alocutarios en un poema y de qué modo busca incentivar determinada respuesta en estos últimos. Como señala Albaladejo, “[l]a poliacroasis que supone esta comunicación interna del poema de lo que en él expresa el yo del enunciado es representada por medio de formas verbales y de los vocativos” (2009: 15-16), que pueden estar constituidos por ciertos gentilicios españoles (en el poema “Vientos del pueblo me llevan”, de Miguel Hernández) o en “Los nueve monstruos”, de César Vallejo, donde el locutor se dirige, en primer lugar, a los “hombres humanos” y luego al “señor ministro de salud”. En otras palabras, hay un locutor que se dirige a varios alocutarios al interior de un discurso poético. Ello se materializa en una audición múltiple que pasaremos a ejemplificar en “Alturas de Macchu Picchu” como testimonio de la poesía intercultural posvanguardista en Hispanoamérica.

Mi hipótesis es que la poliacroasis se manifiesta en “Alturas de Macchu Picchu” y ello permite configurar una gran utopía dialógica, vale decir, un proyecto social que se sustente en la polifonía discursiva, basada en la fuerza perlocutiva del enunciado del locutor. Pienso que la poliacroasis es manifestación de la poesía intercultural en *Canto general*. En tal sentido, Neruda asume el credo posvanguardista y la poesía coyuntural a través de un dialogismo poético que le permite construir personajes como Wilkamayu o Macchu Picchu o Juan Cortapiedras para configurar una épica coral donde los personajes hablen plenamente en un concierto de voces humanizadas.

En “Alturas de Macchu Picchu” se observa un quiebre en el canto V, pues se puede afirmar que hay



Santuario Inca de Macchupicchu declarado “Patrimonio de la Humanidad y una de las siete maravillas del mundo moderno.

un tránsito desde un locutor que se dirige a un alocutario no-representado —en los cuatro primeros cantos— a un locutor que dirige la palabra a ciertos alocutarios representados a partir del canto V. En tal sentido, en los cuatro primeros cantos se trata de un tono monológico donde se percibe una óptica más introspectiva y allí el gran tema es la muerte; sin embargo, en el canto V, hay un cambio sustancial. Comienza a preponderar el dialogismo discursivo, ya que el locutor pasa a conversar con distintos interlocutores, por ejemplo, con la muerte humanizada:

*No eras tú, **muerte grave**, ave de plumas férreas,
la que el pobre heredero de los habitaciones
llevaba entre alimentos apresurados, bajo la piel
vacía:*

*era algo, un pobre pétalo de cuerda exterminada:
un átomo del pecho que no vino al combate
o el áspero rocío que no cayó en la frente.*

(El subrayado es nuestro)

Se observa una relación antitética (Bottiroli, 1993) entre el locutor personaje y la muerte como alocutario (nº 1) porque aquel se solidariza con el sujeto pobre y se distancia de esta última. Para convencer al “tú”, el yo emplea un argumento por analogía (Perelman, 1989) al identificar a la muerte con un “ave de plumas férreas” y una sucesión de argumentos por ejemplificación que ilustran la situación desamparada del sujeto pobre.

Esta perspectiva pragmática (es decir, el efecto perlocutivo, pues el yo busca influir en el “tú”) se intensifica en el canto VI. Allí se manifiesta el alocutario (nº 2) más importante del poema: Machu Picchu. A esa ruina arqueológica humanizada se dirige el locutor:

*Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta ti, **Macchu Picchu**.*

Alta ciudad de piedras escalares,

*por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.
En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espinas.*

(El subrayado es nuestro)

A diferencia del canto V, en el VI tenemos una relación sinecdótica entre el yo y Machu Picchu porque el locutor se siente parte de aquello que representa simbólicamente la ruina arqueológica y se dirige al “tú” con deferencia y admiración. En este caso se utiliza el argumento por definición: Machu Picchu es una “Alta ciudad de piedras escalares”, pues se intenta calibrar la trascendencia de ese centro ceremonial.

En el canto VII, el hablante se dirige a otro alocutario (nº 3) con el fin de evitar la idealización acrítica del pasado prehispánico, tal como lo planteaba el indianismo. El yo se dirige al “tú” con el fin de evitar la mitificación del pasado y poner al alocutario frente a la cruda realidad presente:

*Él sostuvo una mano que cayó de repente
desde la altura hasta el final del tiempo.
ya no sois, **manos de araña**, débiles
hebras, tela enmarañada:
cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas
raídas, máscaras de luz deslumbradora.*

(El subrayado es nuestro)

En el canto VIII, el locutor intenta persuadir a otro alocutario (nº 4) sobre la base de una visión que se sustenta en pensar América Latina como si fuera un solo país que se encarna precisamente en Machu Picchu:

*Sube conmigo, **amor americano**.
Besa conmigo las piedras secretas.
La plata torrencial del Urubamba
hace volar al polen a la copa amarilla.
Vuela el vacío de la enredadera,
la planta pétreo, la guirnalda dura
sobre el silencio del cajón cerrado.*

(El subrayado es nuestro)

En tal sentido, el amor es concebido como “americano”, es decir, como perteneciente a una comunidad de hablantes que tienen determinada procedencia cultural. Por eso, el sentimiento amoroso se hace uno en la historia y geografía de América Latina.

En el canto IX, se percibe un intermedio lírico en medio de los efluvios de la poesía épica y, entonces, se manifiesta el locutor no-personaje que, de modo impersonal, emplea un torrente de metáforas nominales y adjetivales (Bueno, 1983). Destaca, en particular, las estructuras metafóricas de genitivo que se sustentan en la piedra: “polen de piedra”, “pan de piedra”, entre otros casos.

En el canto X, la poliacoasis adquiere una primacía incuestionable. Si bien el locutor se dirige a Machu Picchu (alocutario nº 2), este se metamorfosea en un racimo de imágenes que remite no solo a la piedra, sino también al aire y al tiempo:

***Piedra en la piedra**, el hombre, dónde estuvo?*

***Aire en el aire**, el hombre, dónde estuvo?*

***Tiempo en el tiempo**, el hombre, dónde estuvo?*

*Fuiste también el pedacito roto
de hombre inconcluso, de águila vacía
que por las calles de hoy, que por las huellas,
que por las hojas del otoño muerto
va machacando el alma hasta la tumba?*

(El subrayado es nuestro)

En el canto XI, la audición múltiple implica, por vez primera, dirigirse no solo a Machu Picchu humanizado, sino a personajes cuyo nombre remite, en cada caso, a una sensación de carencia. Por ejemplo, tenemos a los siguientes alocutarios representados: Juan Cortapiedras (nº 5), Juan Comefrío (nº 6) y Juan Piesdescalzos (nº 7). Leamos estos versos:

*Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano.*

Aquí el acto de habla es ostensible: el locutor les sugiere que suban a Machu Picchu y reconstruyan el

pasado con el fin de analizar el presente y construir la utopía (el futuro), rasgo temático que se manifiesta en la última parte del poema.

En el canto XII se hace visible otro alocutario a través del uso del vocativo “hermano” (nº 8). Se trata del final de la serie (“Alturas de Macchu Picchu”) y, por lo tanto, se suele emplear los verbos en futuro como es habitual en otras partes de *Canto general*. La metáfora orientacional (Lakoff y Johnson, 1995) refuerza la noción de la utopía dialógica, pues el locutor le dirige la palabra a muchos alocutarios:

*Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:
domador de guanacos tutelares:
albañil de andamio desafiado:
aguador de 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.*

IV. EL REFERENTE PREHISPÁNICO EN “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”

Hemos visto que el incaísmo en la poesía de Olmedo mitifica la figura del inca Huayna Cápac y lo hace copartícipe del proyecto independentista criollo. Por el contrario, el indianismo idealiza el hombre andino tanto en el ámbito del romanticismo poético de Althaus como del modernismo lírico de Chocano. De alguna forma, predomina la idea del buen salvaje que no tiene la capacidad de crear cultura ni de transformar el mundo. Poetas como Mariano Melgar y Manuel González Prada son precursores del indigenismo por su tono de protesta (“El cantero y el asno”, verbigracia, o algunos poemas de *Baladas peruanas*) y por evocar la intimidad del hombre andino (el yaraví melgariano trae a la memoria el harauí andino tan asociado a la música y a la oralidad).

En ese ámbito se sitúa el indigenismo vanguardista y posvanguardista representado por César Vallejo, Pa-

blo Neruda y Ernesto Cardenal, entre otros poetas. En *Canto general*, Neruda es un preclaro representante del posvanguardismo indigenista; sin embargo, su intención no es hacer una poesía andina como la de Efraín Miranda en *Chozas* (1978), propuesta que se acerca a la denominada literatura indígena tal como la entendía Mariátegui ([1928] 1979).

Jaime Concha (1998) afirma que:

Desde su mismo título, el poema nerudiano instaura un diálogo con la fortaleza incaica de la sierra peruana, que al ser aludida, loada, imprecada, poetizada en suma, se convierte en el referente mayor y central de AMP (“Alturas de Macchu Picchu”, anotado nuestro) (Concha, 1998:118).

En *Canto general*, Neruda practica una poesía intercultural que se apropia la simbología prehispánica. En el canto I, el árbol es concebido en su dimensión maternal. Además, el maíz está en el origen del mundo, pues los seres nacen del maíz. Los ríos son imaginados como personas con las cuales conversa el locutor, quien se dirige al Amazonas o al Orinoco o al Bío-Bío. Se alude a los mayas y al “árbol del conocimiento”:

*Mayas, habíais derribado
el árbol del conocimiento.
Con olor de razas graneras
Se elevaban las estructuras
del examen y de la muerte,
y escrutabais en los cenotes,
arrojándoles novias de oro,
la permanencia de los gérmenes*

En “Alturas de Macchu Picchu”, Neruda profundiza en la simbología del maíz (“El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable/ granero de los hechos perdidos”) y, sobre todo, evidencia un culto a la piedra sagrada, quizá uno de los elementos medulares del poema. Se habla de “una vida de piedra”, de “pétalos de piedra” o de “Madre de piedra”. Es decir, esta última se encuentra en el origen de la humanidad y alberga en su vientre a los seres humanos. Por eso, el locutor dirige la palabra a la piedra:

*Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,
la trascendente medida, las piedras del panal,*

*y de la escuadra déjame hoy resbalar
la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y
cilicio.*

Pienso que se trata de construir una utopía dialógica que se encuentra basada en la poliacroasis y en el hecho de imaginar un futuro donde los individuos hablen como si formaran parte de una épica coral. En tal sentido se trata de abrir la posibilidad de un fructífero diálogo intercultural entre Occidente y el mundo andino. Para ello, Neruda construye *Canto general* como un poema novelado donde se manifiesta un discurso heteroglosico, pues allí se dan cita la acumulación metafórica y la oralidad callejera. Momentos líricos y épicos parecen unimismarse en el tejido del poema. “Alturas de Macchu Picchu” se sitúa como una búsqueda incesante de la ruina arqueológica como una indagación permanente por la identidad latinoamericana. El poeta, por eso, deja la introspección lírica y abre su poesía al implacable ruido de la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás (2009). La poliacroasis en la representación literaria. En *Castilla*, Nº 0, 1-26.
- ALBALADEJO, Tomás (2013) Retórica cultural, lenguaje retórico, lenguaje literario. En *Tonos digital*, Nº 25. http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm (Consultado el 03-03-2014).
- ALONSO, Amado ([1940] 1977). *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética* (7ma. ed.). Buenos Aires: Sudamericana.
- ARAYA, Guillermo (1978) El Canto general de Neruda: poema épico-lírico. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nos. 7-8, 119-152.
- BOTTIROLI, Giovanni (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BUENO, Raúl (1983). *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima: Latinoamericana Editores.
- CONCHA, Jaime (1998) Tres aspectos de “Alturas de Macchu Picchu”. En Catherine Poupene Hart y Monique Sarfati-Arnaud (coordinadoras). *Pablo Neruda: mitos y personaje*. (Actas del Coloquio de Montreal, 1996) (pp. 110-133). Ottawa: Girol Books, Inc.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nº 42, 101-109.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. En *Revista Iberoamericana*, Nos. 176-177, 837-844.
- COSTA, René de (1979). *La poesía de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2004). *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LOYOLA, Hernán (1987). Neruda 1956-1973: otra modulación posmoderna del “compromiso político”. En Catherine Poupene Hart y Monique Sarfati-Arnaud (coordinadoras). *Pablo Neruda: mitos y personaje*. (Actas del Coloquio de Montreal, 1996) (pp. 30-59). Ottawa: Girol Books, Inc.
- MARIÁTEGUI, José Carlos ([1928] 1979). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- MONTES, Hugo (1974). *Para leer a Neruda*. Buenos Aires: Francisco de Aguirre.
- PERELMAN, Chaïm y OLBRECHTS-TYTECA, Lucien (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1966). *El viajero inmóvil: introducción a Pablo Neruda*. Buenos Aires: Losada
- SCHOPF, Federico (2000). *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre poesía en Chile*. Santiago de Chile: Lom.
- SICARD, Allain (2011). *El mar y la ceniza. Nuevas aproximaciones a la poesía de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Lom.
- VILLEGAS, Juan (1976). *Estructuras míticas y arquetipos en Canto general de Neruda*. Barcelona: Planeta.