

## EL CODIGO DE VEREDICCIÓN MÍTICO EN EL POEMA "AMOR AMÉRICA (1400)", PRIMER POEMA DEL CANTO GENERAL DE PABLO NERUDA

Iris Chaves Alfaro

### ABSTRACT

The poem "Amor América (1400)", incip poem of Neruda's *Canto General*, constitutes an example of the work done by Latin American writers during the last decades. Genre intertextualization and variation, inversion of cosmogonic narrative and the rewriting of history are held as characteristics of the text. Modifications in all of these aspects suppose profound changes in the literary and historical verifying codes which results in a new concept of "epic chant", of "cosmogonic narrative" and of "history of América".

### I. Introducción

El interés por el asunto del género puede ser propio de cualquier analista que se enfrente a la producción literaria latinoamericana, en la cual se ha reconocido una constante: la definición de una identidad y, por supuesto, la conformación de un ícono de América.

Bastan algunos ejemplos de los escritores posteriores a la Independencia (como Martí y más recientemente Vargas Llosa y García Márquez) para encontrar una tendencia a variar los géneros literarios, a intertextualizarlos. De ahí, el propósito de este estudio es determinar si el poema "Amor América (1400)" se acomoda a las reglas particulares del género mítico o en qué medida se produce una transgresión de esas leyes.

Para realizar esta lectura se seleccionó una perspectiva multidisciplinaria: la Sociocrítica, definida como "el estudio del estilo como mediación de la socialidad" (Cros, Edmond. 1986. "Introducción a la Sociocrítica, 31). Así, a la Sociocrítica le interesan, entre otros, los siguientes aspectos:

1. Las mediaciones existentes entre el texto y la sociedad. Es decir, el discurso social

presente en el texto de ficción, el momento de producción del texto.

2. Se considera que la reproducción de los valores sociales opera en el nivel estructural, de donde la "socialidad" está constituida por la forma, que es el producto de una estructura. Esto explica por qué se escribe un texto en determinada época y su significado en la historia.

Por otra parte, la Sociocrítica emplea algunos conceptos del estructuralismo genético como:

- *El sujeto transindividual*: la clase social.

- *El no consciente*: es la conciencia de los sujetos transindividuales; está constituido por las estructuras ideológicas de éstos.

- *La visión de mundo*: es "el conjunto de las aspiraciones, frustraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúne a los miembros de un grupo determinado y los distingue de los demás". (Cros. 1986. *Literatura, ideología y sociedad*, 22).

Frente a esos puntos, la Sociocrítica considera dos posibilidades de mediación: la primera es la de la conciencia y la otra, la práctica discursiva. La ideología tiene existencia sólo a través de las prácticas discursivas. Lo

que significa que si interesa la coherencia del texto, más importantes resultan las contradicciones, pues éstas reproducen los espacios conflictivos de la formación social.

De acuerdo con esta orientación existe un centro programador del texto: el genotexto, que programa para la producción; es producto de las estructuras sociales. El fenotexto realiza lo que ésta programado en el genotexto; es la estructura significada.

Dado que es en las prácticas discursivas donde se plasma la visión de mundo de los diferentes grupos, la unidad básica de análisis deberá ser entonces el discurso.

En ese sentido, son importantes los aportes de Apter, quien en "The new mytho-logics and the specter of superfluos man" explica que la realidad social se crea a partir de un discurso social producido en un espacio semiótico. Este discurso se compone de las siguientes partes: 1. *Los participantes* (narradores): "desarrollan la narración e interpretación de las situaciones que viven, y mantienen entonces una relación de conflicto y cooperación respecto de los códigos sociales que intentan legitimar y hacer prevalecer" (Apter, citado por González, 1986,14). 2. *La narración*, constituida por el conjunto de episodios organizados en el tiempo y en el espacio; se determina por las estructuras cognoscitivas temporales propias de cada grupo. 3. *La arquitectura moral del discurso* (metáfora): corresponde a las diversas formas en que se viven los episodios de cada narración. Se construye mediante la utilización de la metáfora como forma lingüística de asignar un significado a una narración o episodio. 4. *La lógica de la necesidad* (metonimia): funciona como un proceso metonímico en el sentido de un componente específico dentro de la narración de cada participante, y se refiere a la totalidad social. 5. *Consecuencias de las secuencias de eventos, metáforas, metonimias y episodios* (contradicciones), en todos los niveles apuntados. Estas contradicciones son las que dan dinamismo a las situaciones narrativas. Según Apter, la metáfora y la metonimia son formas de uso del lenguaje cotidiano a través de las cuales se crea la realidad social.

En ese espacio semiótico, dentro de la red axiológica cultural, se distinguen una serie de discursos cuya estructura y funcionamiento

responden a lo establecido para los contratos de veredicción.

El discurso histórico moderno, que introduce la memoria histórica en la conformación de la identidad, no encaja con el discurso histórico tradicional. Lévy-Strauss (citado por González, 1986, 16) quien junto con Barthes ha contribuido en este campo, señala que la cultura académica occidental ha hecho una división ilusoria entre los pueblos primitivos, sin historia, incapaces de autorreflexión, y los pueblos occidentales (por ejemplo Grecia y Roma) donde la historia es de por sí una disciplina. Esta idea desaparece cuando se descubre que el relato histórico es una de las diversas formas de memoria y de conciencia históricas. Los mismos pueblos considerados primitivos poseen una autorreflexión que se manifiesta en la mitología, en los cuentos, las leyendas y tradiciones orales.

González (1986, 17) hace notar que en la formación de la historia europea, el discurso autorreferido ha estado a cargo de ciertas élites, las cuales han creado durante siglos, representaciones de su pasado, particularmente de su pasado político. Por otra parte, en cuanto a las masas silenciadas, la misma cultura dominante ha creado silencios para los acontecimientos que no estén de acuerdo con las representaciones ideológicas de la historiografía tradicional.

En consecuencia, la circulación del texto literario, como manifestación histórica, forma parte de un contrato entre texto y lector, sobre la base de una serie de sistemas de valores y de reconocimiento traducidos en los conceptos de verdad, verosimilitud y veredicción.

El problema de la verosimilitud se centra en la veracidad de los discursos: contrato que funciona como una serie de procedimientos que utiliza el enunciador para que su discurso parezca verdadero, y un conjunto de juicios que emplea el lector para poder considerar los discursos de los otros como verosímiles. Para Greimas (1980, 8) la verdad es un efecto de sentido; el conocimiento del valor se instituye como un "saber verdadero", un hecho cognitivo recíproco, persuasivo; de modo que la circulación de la palabra se asemeja a la circulación de la moneda, "un objeto de sanción fiduciaria".

Los conceptos considerados hasta aquí cumplen una función importante en el proceso de estructuración de la identidad de grupo y sus manifestaciones, y permitirán delimitar el funcionamiento de los contratos de veredicción histórico y literario en el poema "Amor América (1400)".

## II. El código de veredicción mítico en "Amor América (1400)"

En el análisis de "Amor América (1400)", poema ubicado en primer lugar en la secuencia cronológica del *Canto General*, se establecen, por su misma posición inicial, una serie de criterios de verosimilitud y de verdad, en los niveles temporal, histórico y genérico. Por esa razón se hace necesario iniciar el estudio por donde empieza el establecimiento de los códigos de veredicción: la portada y el título.

### II.1. La portada y el título

El diseño de la portada del *Canto General* no responde a una lectura crítica sino a una lectura del texto como objeto mercantil, inscrito en el campo de la gran producción o producción en masa; se trata de lograr que la portada venda la mayor cantidad de ejemplares. Sin embargo, esta lectura se basa en los comentarios de la crítica y se puede considerar como un elemento más del archilector.

La portada de la segunda edición de la Editorial Ayacucho (de noviembre de 1981), utilizada para este estudio (elegida en forma totalmente arbitraria), presenta una estructura tradicional: 1. Nombre del autor, 2. Título y 3. Aspecto icónico. La lectura se hace en ese orden. El nombre del consagrado autor es el aspecto que más se explota: se trata de un autor famoso no sólo por sus obras literarias, sino también por su trayectoria política.

El título en letras grandes, en dos líneas, indica que el libro es uno más del autor lírico. En cuanto a la pintura que ilustra la portada, se puede leer en el reverso que es parte de un mural famoso, *La Trinchera*, de José Clemente Orozco (1922). Esta pintura se encuentra en la Escuela Nacional Preparatoria de México D.F.

Mientras en el reverso de la portada se reproduce en blanco y negro el fragmento completo del mural, en la portada sólo aparece

un detalle como enfocado con la lente de una cámara, en el que un hombre con el torso descubierto y dos fajas de tiros en forma de tirantes está tendido sobre otro hombre, también con el torso desnudo, la cabeza hacia atrás y los brazos abiertos; en medio de ambos, sobresale el cañón de un rifle. Hay una desproporción entre lo lingüístico y la imagen; ésta ocupa aproximadamente las dos terceras partes de la portada. La relación entre los dos personajes del cuadro y el título se basa en la ambigüedad por el contraste. No se sabe si están vivos o muertos, si es el principio o el final de la lucha. Tampoco se sabe sobre qué están tirados. Es posible que estén combatiendo cuerpo a cuerpo. Pero la idea central es "lucha", que asociada a "Canto" podría leerse como "canto épico", de donde se amplía la ambigüedad entre la realidad y la ficción (¿se trata de personajes reales o ficticios?).

La aclaración en el reverso de la portada limita en cierta medida la lectura de los elementos: habla de México en 1922. De ahí, los personajes pasan a ser personajes tipo, participantes en la Revolución Mexicana. Hasta aquí, la modalidad enunciativa de canto épico se mantiene: es canto de una revolución. Entonces, al momento de la edición del libro (1981), la portada resulta ser una proyección del pasado de México, que es a la vez el pasado de Latinoamérica y nuestro pasado, el del lector comprador, quien se ve interpelado por un tema trascendental: los orígenes de la Patria Grande. Desde fuera, el texto se califica como poesía anclada en lo real.

La contraportada repite el orden lingüístico de la portada:

1. Nombre del autor;
2. Título.

Y agrega:

"Prólogo, notas y cronología  
Fernando Alegría"

El comentario en la contraportada completa el diálogo texto-portada-lector. Como puntos clave de coincidencia, en palabras de Fernando Alegría, sobresalen: "fervor revolucionario latinoamericano", "historia y crónica política", "himno a un pretérito" y "emancipación anticolonial".

El reverso de la portada está dedicado a la Editorial Ayacucho. Se exaltan el prestigio y los fines de la Editorial, cuyo nombre es una autoridad, casi como el autor. Es una entidad cultural que tiene su origen en el pasado de Venezuela, que es el pasado de toda América: la Guerra de Independencia.

En cuanto a la disposición de los elementos, se debe enfrentar un asunto de peso. El peso de un elemento depende de sus dimensiones, de la densidad del color y en cierta medida de la forma geométrica. En ese sentido, el cuadrado constituido por la pintura tiene más peso que el rectángulo vertical, delimitado por el filete blanco que enmarca el nombre del autor, el título y la pintura misma.

El equilibrio, cuyo centro óptico está desplazado hacia abajo, es de tipo informal: se basa en la asimetría. La técnica utilizada para guiar la vista del lector es la de la dirección secuencial: en este caso la secuencia la establece el color. El color naranja (ocre), resaltante en la pintura, continúa en el número del volumen y en el logo de la editorial en la contraportada. De manera que estos elementos se leen en una sola secuencia.

La portada de cualquier libro funciona como una mediación en la lectura del texto. El diseño de la misma se hace con base en las lecturas que los diseñadores reciben de los críticos, de los editores o del texto mismo. Inclusive se puede hablar de modelos de diseño de las portadas (autor, nombre de la editorial, una pintura famosa o un dibujo de un artista famoso, un cuadro que guarda relación temática con el texto o con el título, etc.), que interpelan al lector y que cuentan con su aprobación. De manera que la portada crea expectativas en el lector, según su lógica natural, su sistema de valores inculcado por la escuela.

Cabe recordar que el primer contacto del lector con el texto es a través de la portada, lo que equivale a una primera lectura, la adquisición de un código guía temático de contenido.

Entre los elementos de presentación de la portada, el título es el elemento que relaciona directamente la portada con el contexto: es el nombre propio del texto. Su función primordial es la de un foco modalizador a través del cual el lector comprador verá no sólo el contexto sino que relacionará también todos los elementos de la portada entre sí.

Cabe recordar a propósito del título *Canto General*, que el texto se empezó a escribir en 1938, con el título *Canto General de Chile*. El cambio de título lo explica el mismo Neruda (1981. "Prólogo", XI):

"Muy pronto me sentí complicado, porque las raíces de todos los chilenos se extendían debajo de la tierra y salían en otros territorios. O'Higgins tenía raíces en Miranda. Lautaro se emparentaba con Cuauhtemoc. La alfarería de Oaxaca tenía el mismo fulgor negro de las gredas de Chile"

Esta observación extiende el título *Canto General* a *Canto General de América*.

En su estudio sobre la titulación de la novelística mayor costarricense, Amalia Chaverri define la intitulación como una de las articulaciones convencionales que determinan la lectura del texto literario (aunque podría agregarse de muchas otras prácticas significantes); para ella:

"El título es un espacio donde se entrecruzan muchos tipos de enunciados, él constituye una voz polifónica, determinada no solamente por la relación destinador-destinatario, sino también por la contextualización verbal, por la biblioteca general de una época. Todo título debe responder a las exigencias de la serie dentro de la cual está integrado y a las exigencias del género al que pertenece. Toda intitulación está sujeta a determinaciones: titular no es un acto libre". (1987, 9).

El estudio de Amalia Chaverri se basa en lo que Leo Hoeck propone relativo a la aplicación de la "Semiótica Descriptiva" al análisis del título. De esta propuesta se utilizan, para efectos del presente trabajo, los cuatro componentes que la "Semiótica Descriptiva Aplicada" reconoce en el estudio del título, a saber: 1. sintáctico, 2. semántico, 3. sigmático y 4. pragmático.

1. El lenguaje del título se distingue del de la lengua natural por el uso de reglas específicas; su estudio se debe enfocar "como la construcción de un modelo de una competencia lingüística derivada: la competencia discursiva que da cuenta de la capacidad del sujeto de producir y reconocer la coherencia de ese tipo de discurso" (Chaverri. 1987,9).

En *Canto General* se tiene en el nivel sintáctico una agramaticalidad manifestada en el carácter elíptico del título, el cual tiene, por la supresión del verbo, características nominales. Por otra parte, la elipsis cotextual deja al lector completar el sentido del título: es un sintagma que se puede llenar y vaciar de innumerables sentidos.

Por su función sustantiva de nombre propio, a diferencia del verbo, el título es menos independiente; a pesar de su autonomía, su existencia se debe al contexto.

2. En el nivel semántico se estudian las relaciones entre el signo y las representaciones mentales a las que se refiere. Desde este punto de vista, las cosas y sus representaciones se ven mediatizadas por los procesos de reconocimiento cultural, los cuales transforman en estructuras mentales las estructuras materiales de la realidad, para luego traducirlas en estructuras semánticas.

Se tienen dos estructuras semánticas en el título:

2.1. Elementos temáticos estructurantes: La estructura temática tiene una posición estratégica: el inicio del texto, por lo que anticipa el contexto.

En *Canto General* se tiene como elemento temático estructurante el tipo nominal *canto*. Este sustantivo es un operador metaficcional, revela una posición del autor en relación con su discurso y precisa la forma de producción y de recepción de acuerdo con un género: *canto épico*.

2.2. En el plano de los operadores metaficticiales se forman dos ejes semánticos:

-El de la realidad: en el eje "historia" vs. "ficción", *canto* remite al segundo término. Como creación literaria, *canto* alude a un discurso ficticio.

-El de la originalidad: Como creación artística, *canto* representa originalidad opuesta a imitación.

*General*, como predicado, le da una gran amplitud a *canto*.

En *General*, el lector puede encontrar cualquier cosa de su interés, o más bien, se le promete que en el reducido paquete de la obra puede encontrarlo todo.

La supresión verbal y cotextual tiene la función de un metasema -estructura retórica que opera en el nivel semántico-; en este caso se trata de una sinécdoque generalizante: por *general*, el sentido se puede extender ilimitadamente.

3. La sigmática se define como la "teoría de los referidos". El componente sigmático es el objeto al cual remite el signo.

En este nivel se analizan las relaciones entre el título y el contexto, los cuales se

encadenan en forma sintagmática: el título constituye una aposición sinonímica del contexto, pues se lee inmediatamente antes que éste, por lo que el título se puede considerar un sinónimo sustituible del texto.

Por *Canto General* se entiende, de la lectura del contexto, un texto lírico que habla de la Historia de América: para definirlo así basta con la lectura de los títulos a lo largo del texto, los cuales se ordenan temporalmente y se refieren a lugares y nombres que ocupan posiciones claves en la historiografía tradicional americana.

En cuanto a los títulos que siguen a *Canto General*, dentro del Canto I, se tiene:

-El título I, *La lámpara en la tierra* divide el texto en partes; tiene un valor secuencial. Se basa en una forma de "cliché": se trata de una desconstrucción bastante sintética de un relato cosmogónico; constituye en el relato bíblico del primer día de la Creación, la separación de la luz de las tinieblas (Génesis 1:3-5). La construcción de luz como "lámpara" ofrece un sentido difractado de luz:

*Luz*: -En el relato cosmogónico.

-*Lámpara*: signo de civilización.

-*Amor América (1400)* cambia la situación de *General* en el eje de la realidad, pues "América" y "(1400)" suponen características de Historia opuesta a ficcionalidad, lo que se puede resumir en "versión auténtica y original de una historia". Se refiere a las condiciones históricas de América en el año de 1400, referencia a un pasado conocido y reenunciado por el discurso histórico tradicional como una historia de los héroes del Descubrimiento, una era de la salida de la oscuridad de la ignorancia a la luz del conocimiento europeo, de la barbarie a la civilización.

Hasta aquí los títulos dan cuenta del género en el cual se ha situado el texto, de acuerdo con los contratos de la tipología de los géneros. Estos dos primeros títulos, (*Canto General* y *Amor América (1400)*), señalan el orden narrativo histórico.

4. En el nivel pragmático, el título constituye un acto ilocucionario: establece un contrato con el lector. El lector reconoce en el enunciado una oferta con una estructura que puede aceptar o rechazar. Ese acto de palabra

debe tener una manifestación material; de manera que *Canto General*, perceptible primeramente en la portada -junto al nombre del renombrado autor, quien posee el derecho aceptado de pronunciar el discurso y en relación dialógica con la pintura de Orozco, otro nombre de autoridad- por su carácter ilocucionario cumple una función primaria contractual al ficcionalizar el cotexto e informar que el código poético es "canto épico" y que esa será la clave de lectura y la modalidad enunciativa.

Como extensión del título, se tiene el poema incipit.

## II.2. El poema INCIPIIT

Como primer poema del *Canto I* y del *Canto General*, el poema "Amor América (1400)" funciona como un incipit, especie de introducción del texto. Este enunciado introductorio, en el caso del *Canto General*, se define como una frase literaria engendradora por sobre-determinación (aunque dentro de ella se pueden diferenciar otros tipos de frases formuladas a partir de otras reglas de engendramiento). En la lectura por retroacción, como enunciado inicial se confirma por lo que se halla derivado.

En ese sentido, el poema incipit hace que el texto sea leído como una deducción, de acuerdo con ese inicio, pues en el incipit se establecen los sistemas de reconocimiento que ganan la adhesión del lector y se fijan las reglas del contrato de lectura, tales como la configuración del modelo genérico y del narrador. Entonces, como enunciado de apertura, el poema "Amor América (1400)" enuncia:

### II.2.1. El programa narrativo

El primer verso introduce el poema con un adverbio temporal:

"Antes de la peluca y la casaca",

inicio común en los relatos históricos o míticos; pero ese "Antes" indica que lo que existía no existe en el presente. Este efecto se ve reforzado por la forma verbal "fueron" al inicio de los versos 2 y 3: "fueron los ríos, ríos arteriales:/ fueron las cordilleras".

La segunda indicación temporal en los versos 15 y 16 reafirma la no existencia actual

de los "ríos" y de las "cordilleras" que fueron: "Nadie pudo / recordar después".

La fecha entre paréntesis: "(1400)", marca de narración histórica en el título del poema, ubica la desaparición de lo existente en esa fecha y, por lo tanto, el establecimiento de "la peluca y la casaca" ("Antes de la peluca y la casaca....", verso 1). El programa narrativo se desarrolla entonces "antes" y "después" de "la peluca y la casaca". El construido "Antes de la peluca y la casaca" se halla determinado por el preconstruido "En el principio..."; el primero resulta de la conversión del segundo.

Al haber una transformación del sintagma introductorio se puede esperar una modificación del resto del enunciado.

Los sustantivos "peluca" y "casaca", formas semióticas del significado, designan un tipo de vestido. La sustancia del significante, modalidad de la transmisión del mensaje, se configura como vestido reservado a los conquistadores de América. Nótese que "la peluca y la casaca" son símbolos ingleses, pero en ellos se resume la historia colonial, cuyo orden de sucesión en el dominio político y económico puede esquematizarse así:

AZTECAS, INCAS, MAYAS  
ESPAÑOLES  
INGLESES  
LOS ESTADOS UNIDOS

De donde el tiempo "Antes" está marcado por la positividad, y el tiempo "después" posee signos de negatividad; su oposición se puede explicar en términos de la dicotomía construcción/destrucción:

ANTES	DESPUES
"...en la empuñadura de su arma de cristal humedecido las iniciales de la tierra estaban escritas".	"y apreté la mano, sobre un puñado de cristal vacío".

En el primer caso, la "empuñadura" del "arma" como símbolo del poder se asocia a la posesión de la tierra; en el segundo caso, ese poder se ha perdido. De "empuñadura": "guardación o puño de la espada" como signo de poder, además "humedecido", asido por una mano viva, se pasa a "puñado": porción de

cualquier cosa que cabe en el puño o en la mano. Además, el "cristal", material de la empuñadura, vidrio caracterizado por un grado superlativo de transparencia, llega a ser "cristal vacío", el cual al despojarse de la humedad produce una sensación táctil cortante e hiriente en la misma mano que antes sostenía la "empuñadura". De la herida "cayó una gota roja en la espesura" (verso 22).

El movimiento textual presenta en consecuencia un contraste temporal comparativo entre "antes" y "después" en el proceso de destrucción de la realidad.

En primera instancia, se ve la ruptura del modelo que se inicia con "Antes", ya que la secuencia lineal temporal es interrumpida por "la peluca y la casaca". Por tanto, el relato no contará cómo llegó a tener existencia la realidad descrita sino cómo ésta fue destruida, lo que indica un movimiento de inversión del relato; la inversión es en el nivel semántico de la tópica, una lectura por negación del intertexto de referencia, es decir, una antítesis del Génesis.

### II.2.2. El proyecto ideológico del escritor

En la enunciación de su proyecto ideológico, el autor manifiesta una cierta intencionalidad en la construcción de su enunciado. El hablante lírico de "Amor América (1400)" da cuenta de su proyecto ideológico en el verso 23:

*"Yo estoy aquí para contar la historia"*

El texto se enuncia como un texto autorizado, verídico; es la "historia". Esa es la indicación que el texto da para su lectura: debe ser leído desde el punto de vista de una historia, lo que supone un primer contrato de lectura. Desde el presente, el sujeto de la enunciación contará la historia de un pasado. La contará desde "aquí" como americano, "incásico del légamo" (verso 35).

Pablo Neruda, citado en la portada del libro, posee la verdad del "Canto" y la verdad del "cronista" (Canto X: "el cronista de todas las cosas"), autorización suficiente para hablar de cualquier cosa: a. Por "Canto": de lo ficticio y de lo original. b. Por "General" de la verdad y de la historia.

### II.2.3. El espacio textual

El espacio textual, lugar de actualización de los sistemas descriptivos (puesta en escena), acerca al lector al enunciarse como un espacio conocido. Este espacio se delimita como "América" en el título del poema y por medio de una definición geográfica de los versos 25 al 30: "Desde la paz del búfalo/ hasta las azotadas arenas/ de la tierra final, en las espumas/ acumuladas de la luz antártica/ y por las madrigueras despeñadas/ de la sombría paz venezolana...".

De "azotadas", "despeñadas" y "sombria" se obtiene una polarización, una asociación por contraste en relación con "Amor" del título del poema. Mientras el título manifiesta un sentimiento cargado de positividad, los tres adjetivos poseen un carácter negativo por los semas de destrucción atribuidos a "arenas", "paz" y "madrigueras", por lo que el espacio textual descrito se inscribe en el tiempo "después" de "la peluca y la casaca".

### II.2.4. La tradición oral: la historia perdida

Situados en el texto semiótico nombrar-nombrar, los sintagmas "sin nombre" y especialmente "contar" de "Yo estoy aquí para contar la historia", ponen a funcionar un tipo de relato caracterizado como tradicional, referido al tiempo "antes" del primer verso. La documentación de "Amor América (1400)" se halla expresada en:

- "América"
- "1400"
- Grupos indígenas americanos: caribes, chibchas, araucanos, zapotecas, incásicos (neologismo).
- Descripción geográfica de América.

Esta documentación constituye en "Amor América (1400)" la historia perdida "después" de "la peluca y la casaca". Su enunciación supone un recordatorio, lo que hace válida para este texto la máxima de Plotino: "El recuerdo es para los que han olvidado" (Enneadas 4,6,7).

Concretamente, lo perdido es el lenguaje, "el idioma del agua" (tan transparente como el cristal de la "empuñadura" del "arma de cristal

humedecido"). Las claves perdidas por el olvido sólo pueden ser recuperadas por un personaje singular, capacitado y autorizado para la anamnesis. El hablante narrador o narrador personaje de "Amor América (1400)" posee una memoria superior y, por lo tanto, una visión perfecta de la verdad atestiguada por el documento escrito: el poema.

El ritual recuperativo de la memoria constituye un ritual textual: el "enunciado" es el aquí ("Yo estoy aquí para contar la historia") donde se fijarán las claves irreversiblemente. El vehículo con que cuenta el sujeto para "contar" es precisamente el texto.

### II.2.5. El verosímil mítico

Según Mircea Eliade (1973,153), el mito se considera el "modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas". De esta afirmación se puede deducir que el mito plantea una verdad colectiva que bien puede inscribirse en la narración histórica: es su inicio

En el orden tradicional de la narración histórica, el relato cosmogónico se define como un relato de un proceso estocástico: "un conjunto de acontecimientos relacionados de tal manera que la probabilidad de que un acontecimiento se suceda en la serie depende de la identidad del acontecimiento o acontecimientos precedentes" (Wallace. 1963, 171-172)

De manera que el relato de "Amor América (1400)" crea una serie de expectativas, tales como el surgimiento de los héroes a los que se debe la fundación del pueblo. Sin embargo, las expectativas resultan frustradas porque el relato se centra en la destrucción del paraíso original:

*"Pero como una rosa salvaje  
cayó una gota roja en la espesura  
y se apagó una lámpara de  
tierra".*

En forma inversa al modelo de relato cosmogónico del verosímil mítico del código de simbolización, la cosmogonía enunciada en "Amor América (1400)" se convierte en una narración mítica de destrucción del mundo, más próxima a los mitos escatológicos. Sin embargo, la modalidad enunciativa funciona

como una justificación de una situación nueva: una coyuntura que no existía desde el principio del mundo. Ese elemento nuevo -"la peluca y la casaca"- produce la polarización del proceso cosmogónico.

Según Philippe Lejeune, "por persona gramatical se debe entender aquí la persona empleada, de manera privilegiada, a lo largo del relato" (1976, 18).

En "Amor América (1400)" la persona gramatical es la primera:

"Yo estoy aquí para contar la historia"  
presente pasado-presente

"te busqué"  
pasado

"Yo, incásico del légamo"  
presente pretérito enunciado en un neologismo.

"toqué la piedra y dije"  
pasado

"me espera"  
futuro

"Pero anduve entre flores zapotecas

Sujeto tácito pretérito  
del presente.  
Cuenta su pasado

La primera persona remite inmediatamente a un "fuera de texto", el autor, *Pablo Neruda*, nombre escrito en la portada del libro, encima del título. Es el nombre responsable de la enunciación y se configura como un autor-narrador-personaje.

La primera persona establece un contrato referencial: el enunciado puede ser verificado por el lector, pues la existencia del autor está fuera de toda duda. Su existencia se prueba en el vasto discurso que ha producido.

El narrador personaje, desde el presente, cuenta o reactualiza una realidad religiosa pasada, tradicional y por lo tanto valiosa en el presente. La anamnesis historiográfica consiste en una especie de solidaridad con pueblos ya desaparecidos, lo que hace que se prolongue la valorización de la memoria.

El hecho de devolver a la memoria los antiguos dioses asesinados, los dioses caribes, chibchas, araucanos y zapotecas, implica una remitificación, una vuelta al orden primigenio, función sobresaliente del redentor, quien cuenta la historia y oficia el rito de recuperación de la memoria.

Hasta aquí el poema se construye como un modelo de relato cosmogónico porque:

- Narra el origen de la realidad americana.
- Presenta un narrador capaz de recrear el mundo a través de su don para evocar el pasado y dominarlo.

Sin embargo, "Amor América (1400)" presenta variantes en relación con el modelo cosmogónico tradicional, pues introduce:

- a. La tradición oral: una multiplicidad de voces, las voces indígenas del pasado y la de los "hermanos pastorales" (presente-pasado), de los cuales el narrador es uno.
- b. La visión histórica de los habitantes del mundo destruido.
- c. La ruptura de la secuencia lineal: la destrucción por negación de lo creado.

Los códigos de verosimilitud mítica se transforman mediante un proceso que va de la enunciación de lo creado a la enunciación simultánea de la destrucción, proceso que se inicia con el adverbio "Antes", del primer verso.

La recombinación de formas, la "conversión histórica" generada en el relato cosmogónico a partir de "después" se manifiesta en el intertexto descrito a continuación y su fijación en una forma novedosa.

## II.2.6. Los intertextos

Cuando se dice que un intertexto se deconstruye en un texto, esto no significa que el intertexto se deconstruye directamente en el texto, sino que se produce, como lo explica Edmond Cros, "la traducción de una unidad significativa de un campo semiótico a otro" (1986, "Introducción a la Sociocrítica", 69-67). Se trata del interpretante: efecto que produce esa unidad significativa en determinado intérprete.

El sujeto de la escritura selecciona un material de la realidad que vive, un material preestablecido: *El Popol Vuh* y el *Libro de los libros de Chilam Balam*, como textos que dan cuenta de cómo una realidad ha venido a tener existencia.

El escogimiento de este intertexto responde a la conformación de un concepto de identidad americana, a una forma de relación del hombre con la naturaleza, y el lugar ocupado por estos textos en nuestro sistema de reconocimiento en la escala de valores.

Ese concepto de identidad es en primer lugar "panamericano": es americano todo habitante de América, desde el extremo norte hasta el extremo sur: "Desde la paz del búfalo/ hasta las azotadas arenas/ de la tierra final, en las espumas/ acumuladas de la luz antártica...."

Sin embargo, la búsqueda es infructuosa, pues: "apreté la mano sobre un puñado de cristal vacío".

La presencia de ese intertexto se confirma por medio de los puntos de focalización "1400" y "América", y por medio de las propias palabras de Neruda en *Viajes al corazón de Quevedo y por las costas del mundo* (1947), referidas al momento de la llegada de los españoles:

"En estos últimos años vagué por México, corrí por todas sus costas, sus altas costas acantiladas, incencidadas por un perpetuo relámpago fosfórico. Desde Tepolobambo en Sinaloa, bajé por esos nombres hemisféricos, ásperos nombres que los dioses dejaron herencia a México cuando en él entraron a mandar los hombres, menos crueles que los dioses (...)" (*Viajes al corazón de Quevedo y por las costas del mundo*, 63-65).

La llegada de los españoles se articula como uno de los mecanismos de atribución social para hacer inteligible el presente instaurado después de "la peluca y la casaca".

De manera que "después" de "la peluca y la casaca" implica unas circunstancias especiales organizadas en las estructuras intertextuales redistribuidas en el texto en los polos de las oposiciones: ocultamiento / descubrimiento y destrucción / construcción. El ocultamiento de los dioses antiguos es producto de:

(En el *Popol Vuh*) (1979, 23-24)  
 "La ley de Dios"  
 "El cristianismo"

"La peluca y la casaca" "La venida del otro  
lado del mar"  
"nuestra oscuridad"

El relato cosmogónico del *Popol Vuh*, en el que Quiché representa el lugar auténticamente americano invadido por los conquistadores y cuya época simboliza la instauración de un régimen de dominación vivido en el presente, aparece en el texto como intérprete, mediante una lectura invertida del intertexto, que va del orden al caos: "la manifestación, la publicación y la narración de lo que estaba oculto"; lo sacado a la luz es en el texto lo ocultado después de "la peluca y la casaca": "las iniciales de la tierra", "las claves".

El efecto caótico se produce por:

1. El paso de lo líquido a lo sólido-líquido: mientras el texto del *Popol Vuh* (y el relato bíblico) separa, en un acto demiúrgico, el agua de la tierra, el proceso textual inverso mezcla los elementos:

"agua" líquido	fue enterrado sólido	resultado lodo.
-------------------	-------------------------	--------------------

2. La pérdida de la palabra ordenadora:

El poder creador del acto nominativo se transforma en el poder destructor del silencio ("sin nombre", "sin América"), el cual invierte el intertexto al ocultar la existencia de las cosas creadas, en el momento que las despoja del nombre que tenían:

<i>Popol Vuh</i>	<i>Amor América (1400)</i>
"Luego la tierra fue creada por ellos. Así fue en verdad como se hizo la crea- ción de la tierra: -Tierra- dijeron, y al instante fue hecha.	"fueron los ríos" "la historia" "las claves se perdie- ron o se inundaron de silencio o sangre"

### II. 3. De la luz a la oscuridad

En el intertexto, los dioses en el amanecer crean al hombre perfecto como signo de llegada de la civilización. Por el contrario, en el poema, la llegada de la civilización trae la oscuridad: "se apagó una lámpara de tierra"

El tiempo "después" funciona como foco de la inversión textual:

<i>Antes</i>	<i>Después</i>
"La lámpara en la tierra" "Las iniciales de la tie- rra estaban escritas"	"se apagó una lámpara de tierra" "Nadie pudo recordar después" "el viento las olvidó" "el idioma del agua fue enterrado". "las claves se perdie- ron o se inundaron de silencio o sangre"

A diferencia del diluvio purificador, el cual se reconoce en el texto bíblico como "nacer de nuevo", la "inundación", como catástrofe natural, desestabiliza y contamina el orden.

El orden establecido "después" de "la peluca y la casaca" produce incertidumbre en cuanto a la posesión del poder y la definición de la nueva forma de dominación. Esto se manifiesta en la forma del significantes en silencios y preguntas:

"Nadie pudo  
recordar después...."

"Quién  
me espera?"

La "historia" asumida por el "yo, incásico del légamo" se estructura en los polos del eje: memoria/olvido. Precisamente ese sujeto devolverá lo olvidado mediante una selección de símbolos "verdaderos" para la colectividad.

La función del intertexto mítico indígena, dentro del ritual de recuperación de la memoria, se define como un "nuevo bautismo". Se trata de quitar los nombres puestos por Colón al descubrir este continente y de devolver los nombres originales, a partir del "Yo, incásico del légamo/ toqué la piedra y dije...". Así, los escritos de Colón se afirman como otro intertexto introducido por negación. Los códigos introducidos por Colón (un nuevo lenguaje, un nuevo nombre, una religión) son negados para volver al "sin nombre" ("el trueno/ sin nombre todavía"; "tierra mía sin nombre, sin América").

### III. Conclusiones

El análisis del poema "Amor América (1400)" tuvo como objetivo principal el proceso de actualización del texto, las expectativas ofrecidas por éste y las expectativas que ya de por sí el lector tiene al encontrarse frente a un discurso que él cataloga como mítico y épico.

En cuanto a la ubicación del texto en el espacio semiótico social, el episodio narrado corresponde a la época de la Conquista de América, es su metáfora, y sus participantes o narradores, voces no autorizadas en el relato histórico tradicional, producen una inversión de las expectativas del lector frente al discurso que considera mítico.

Las contradicciones, dinámica de las situaciones narrativas, se producen con lo inesperado: el relato cosmogónico destructivo. Estas contradicciones provocan cambios sustanciales en los modelos mítico, épico e histórico.

Los personajes asumen en su discurso los espacios silenciosos creados en el discurso histórico elitista de las clases dominantes, lo que supone una innovación dentro de la historiografía.

En relación con la atribución de causalidad, la destrucción del mundo americano en el relato cosmogónico se hace inteligible a partir de la Conquista de América. Este hecho explica también el presente.

El narrador define el relato como "historia" ("Yo estoy aquí para contar la historia") y lo organiza en los tiempos "Antes" y "Después" de "la peluca y la casaca". Estos tiempos señalan un período marcado por una nueva inserción cultural, de donde el enunciado puede leerse: "Antes" y "Después" de Cristo; es decir, el inicio de una nueva era.

El simbolismo se configura como un "lenguaje" ("el idioma del agua", "las claves") que sólo conocen los iniciados, pero es inaccesible a los extraños. En ese sentido, el lenguaje que el narrador trata de hacer recordar tiene una función unificadora.

El proyecto ideológico, que busca la remitificación y reubicación del mito cosmogónico en la historia, se produce como un enfrentamiento (contradicciones, dinámica) entre una historia del origen del mundo que el lector no conoce, aunque supone propia, y las

marcas del cristianismo, que el lector considera verdaderas y están fuertemente arraigadas en la mentalidad colectiva.

### Bibliografía

Amoretti Hurtado, María. 1987. *Debajo del canto*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Anónimo. 1948. *El libro de los libros de Chilam Balam*. México: Fondo de Cultura Económica.

Anónimo. 1979. *Popol Vuh*. San José: EDUCA.

Cassirer, Ernst. 1959. *Mito y lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Galatea-Nueva Visión.

Chaverri, Amalia. 1987. "La marque du titre". En *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. XIII (1) 7-30.

Cros, Edmond. 1986. "Introducción la Sociopolítica". En *Kañina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. X (1) 69-77.

———. 1986. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Editorial Gredos.

———. 1976. *Propositions pour un Sociocritique*. Universidad de Montpellier: Col. Estudios Sociocríticos.

Duchet, Claude. "Position et perspectives" En *Sociocritique*. Paris: Editorial Fernand Nathan.

Eliade, Mircea. 1973. *Mito y realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Foucault, Michael. 1971. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores.

González Ortega, Alfonso. 1986. "Lenguaje cotidiano, represión social y conciencia de la propia historicidad". En *Actualidades en Psicología*. II (8) 1-47.

Greimas, Algirdas. 1980. *Le vraisemblable et la fiction*. Montreal: Karin R. Gurtler.

Lejeune, Phillipe. 1980. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.

Neruda, Pablo. 1981. *Canto General*. Caracas: Editorial Ayacucho.

\_\_\_\_\_. 1947. *Viajes al corazón de Quevedo y por las costas del mundo*. San-

tiago de Chile: Sociedad de Escritores de Chile.

Sambarino, Marcio. 1980. *Identidad, tradición y autenticidad. Tres problemas de América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Wallace, Anthon. 1963. *Cultura y personalidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.