

LA RETÓRICA DE LA INTERCULTURALIDAD Y EL SUJETO MIGRANTE EN CANTO GENERAL DE PABLO NERUDA

Camilo Fernández Cozman
(Universidad San Ignacio de Loyola)

camiloruben@gmail.com

RESUMEN

Canto general es manifestación de una retórica intercultural en América Latina y trabaja en cuatro niveles: la lengua, la estructuración literaria, las estructuras figurativo-simbólicas y la cosmovisión. El poeta emplea un registro heterogéneo desde el formal hasta el coloquial; asimismo, estructura su texto como un poema épico-lírico, utiliza un vasto registro metafórico y rinde culto a la piedra a la manera de las civilizaciones amerindias. Además, en Canto general aparece la figura del sujeto migrante, descentrado, que se desplaza de lugar dinámicamente y cuya memoria se halla fragmentada. Así, Neruda recrea, la historia de América Latina desde sus orígenes hasta nuestros días.

PALABRAS CLAVES

Lengua, cosmovisión, interculturalidad, metáfora

ABSTRACT

Canto general is an expression of intercultural rhetoric in Latin American and unfolds at four defined levels: 1) the one of language, 2) of literary structure, 3) of figurative and symbolic structures and 3) of world vision. The poet displays an ample register, from the formal to the colloquial, while framing his work within the parameters of epic genre. His metaphoric spectrum is wide and pays tribute to the various pre-Columbian cultures. Furthermore, in Canto general we find the displaced individual, the decentered one that moves from one place to the other in a dynamic manner, and one whose memory is fragmented besides. Thus, Neruda traces Latin American history back from its origins to present day.

KEY WORDS

A) INTRODUCCIÓN

La obra de Pablo Neruda (1904-1973) ha motivado exégesis de la más variada índole. Desde el fundacional estudio de Amado Alonso (1944) hasta las más recientes aproximaciones de Allain Sicard (2011), quien alude a la materia como una especie de metalenguaje en la lírica nerudiana, ha existido una pluralidad de enfoques y metodologías. Por ejemplo, Alonso abordó la poesía nerudiana desde una óptica estilística; en cambio, Rodríguez Monegal (1966) buscó reconstruir la vida del poeta chileno a través de una lectura atenta de su obra lírica y lo calificó como "el viajero inmóvil" porque transitaba, a través de la magia del lenguaje, por los más disímiles lares, transformando en poesía, como el rey Midas, todo aquello que tocaba. Como Rodríguez Monegal, pero con aspectos distintivos, Hernán Loyola (1998, 2006, 2010) se ha centrado en los rasgos biográficos de la obra del Premio Nobel chileno, poniendo de relieve la militancia comunista de este, su giro ideológico respecto de la valoración de Stalin como figura política y la residencia de Neruda en Oriente, entre otros aspectos relevantes.

Sobre la base de la propuesta de Guillermo Araya (1978), consideramos que se puede segmentar la poesía nerudiana en cuatro períodos. El primero es el de aprendizaje y abarca desde *Crepusculario* (1921), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Tentativa del hombre infinito* (1926) hasta antes de la primera edición de *Residencia en la tierra*. En dicha etapa, Neruda se nutre creativamente del romanticismo, del modernismo de Rubén Darío y del surrealismo. Así, en *Crepusculario*, notamos ecos modernistas, pero también elementos provenientes del Romanticismo, aspecto que se puede verificar en "Farewell y sus sollozos", uno de los más conocidos textos de Neruda. En *Veinte poemas...*, observamos un tránsito del Modernismo a la Vanguardia artística, pero matizado por una eclosión neorromántica que se manifiesta en el tópico de la lejanía de la amada, hecho que se materializa en el ámbito de la naturaleza: la crisis de la relación de los amantes se evidencia en el panorama sombrío que invade la naturaleza. En *Tentativa del hombre*

infinito, hay una lírica surrealista, proclive al empleo de metáforas oníricas y a la supresión de la puntuación. Un segundo período es lo que Araya denomina la poesía residenciaria que abarca las dos primeras residencias y las dos primeras partes de la tercera. *Residencia en la tierra ve la luz*, en su versión inicial, en 1933. Luego sale una edición ampliada en 1935 e incluye lo que se conoce, en la crítica especializada sobre Neruda, como las dos primeras residencias. Se trata del momento cumbre de la obra nerudiana, pues la fragmentación del discurso, el empleo de series enumerativas y el encadenamiento de símiles permiten desarrollar temas como la urbe (tan caro a Charles Baudelaire), la enfermedad y la muerte. La tercera etapa es, según Araya, la de plenitud épica y comprende *España en el corazón* (1937), la tercera, cuarta y quinta partes de *Tercera residencia* (1947) y, sobre todo, *Canto general* (1950), un extenso poema que intenta recrear la historia de América Latina desde la época prehispánica hasta los tiempos contemporáneos. La poesía nerudiana se vuelve coyuntural y de tono narrativo; además, se observa el influjo de la militancia comunista de Neruda, quien busca una legítima instrumentalización del discurso poético y asume la noción de *littérature engagée*, defendida por Jean-Paul Sartre, quien propugnaba la noción de que la producción literaria debía implicar la lucha del escritor contra la injusticia y la apología de la libertad en el mundo contemporáneo. El cuarto período es el que Araya llama etapa del poeta profesional e incluye desde *Los versos del capitán* (1952) hasta los poemarios póstumos. Sin duda, podemos comprobar un abanico de posibilidades en este caso. Por ejemplo, el ciclo de las odas donde se percibe cómo el poeta canta a los objetos simples y a la naturaleza, de manera que existe una "Oda a la cebolla" u otra dedicada al aire como temas dignos de ser convertidos en poesía. Asimismo, en *Memorial de Isla Negra* (1964) se trata de una reconstrucción ficcional de la vida del poeta desde su infancia hasta su militancia política.

Por su parte, Jofré (2004) ha segmentado la obra de Neruda en tres períodos: el subjetivo, que abarca desde 1915 hasta 1936 y que se halla "centrada en el yo, donde el estrato del hablante emisor y la función emotiva y expresiva predominan" (Jofré, 2004: 22); el de la poesía objetiva que comprende desde 1936 hasta 1957 y donde cobrará mayor importancia la función de tipo referencial; y, por último, el de la poesía objetiva-

subjetiva, en el cual Neruda intenta un equilibrio entre lo individual y lo social.

El objetivo de este artículo es indagar por la noción de interculturalidad y de sujeto migrante en Canto general. Nuestra hipótesis es que Neruda, en dicha obra, practica una poesía intercultural donde se evidencia, de modo ostensible, el papel del sujeto migrante, categoría desarrollada por el crítico peruano Antonio Cornejo Polar en los últimos años de su vida. Para cumplir con dicho propósito, definiremos el concepto de interculturalidad y precisaremos, además, la noción de sujeto migrante para poder, inmediatamente, pasar a ejemplificar dichas particularidades en Canto general.

B) HACIA EL CONCEPTO DE INTERCULTURALIDAD EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

El concepto de interculturalidad se ha empleado, con justeza, en diversos ámbitos. Por ejemplo, se alude a una educación intercultural que tome en cuenta el papel de las lenguas amerindias (el quechua, el aimara, el guaraní, por ejemplo) en el proceso educativo y las valore como códigos lingüísticos que estén al mismo nivel que la lengua hegemónica como el castellano. El concepto de interculturalidad fue formulado por el movimiento indígena ecuatoriano hacia 1990 en tanto principio ideológico, por lo tanto, “no se origina en los centros geopolíticos de producción del conocimiento académico, es decir, del norte global” (Walsh, 2007: 48). La Confederación de Nacionalidades indígenas de Ecuador (CONAIE) afirma sin ambages: “El principio de interculturalidad respeta la diversidad de los pueblos y nacionalidades indígenas tanto ecuatorianos como de otros sectores sociales” (CONAIE, 1997: 2).

Como se sabe, no hay identidades homogéneas. La identidad posee, en realidad, una conformación profundamente heterogénea. Los componentes más intrínsecos de una cultura pueden tener disímiles orígenes (Heise, Tubino & Ardito, 1994). La cultura tiene una relación íntima con determinadas formas de convivir y con el núcleo de las relaciones sociales (Degregori, 1999). Sin duda, hay una razón irrefutable: “Que la identidad –el self—sea de un individuo o de una colectividad, es una

realidad esencialmente dialógica. Se construye en la alteridad, no preexiste a ella" (Tubino, 2002: 62). Desde el centro (Estados Unidos y Europa, por ejemplo) se ha impulsado el multiculturalismo que busca que las culturas marginadas se encuentren en el mismo nivel de desarrollo que las culturas dominantes. En tal sentido, "los diferentes nosotros son vistos como bloques bien definidos, con fronteras muy precisas, y donde el ideal es que las contradicciones, roces y diferencias se solucionen vía la tolerancia y el respeto" (Degregori, 1999: 63-64). Frente a la opción multiculturalista, la perspectiva intercultural subraya la interrelación dinámica y permanente, donde cada grupo cultural no borre sus diferencias en relación a los otros, sino que interactúe creativamente como un bloque colectivo que tiene peculiaridades intrínsecas (Degregori, 1999).

Xavier Albó (2002) ha distinguido la micro interculturalidad (que se desarrolla en el campo de las relaciones individuales o interpersonales) de la macro interculturalidad que concierne al ámbito de las relaciones sociales y de índole simbólica. Sin duda, "Albó afirma con acierto que no hay relación de causa-efecto entre lo macro y lo micro: prefiere hablar de complementariedad y simultaneidad" (Tubino, 2002: 75).

La noción de interculturalidad se asocia con otras categorías teóricas. Antonio Cornejo Polar (1980, 1989, 1994), sobre la base de los conceptos de José Carlos Mariátegui (1994), ha desarrollado la categoría de heterogeneidad para caracterizar la literatura latinoamericana. La idea es que la producción literaria es un polisistema que se halla constituido por tres sistemas: el erudito en castellano, el popular en español y el de las literaturas aborígenes. En el primero se sitúan autores como César Vallejo, Mario Vargas Llosa y José María Arguedas, entre otros, que emplean la escritura castellana, géneros literarios occidentales y asumen la función de autores; es decir, no es una literatura anónima. El segundo sistema está constituido por los refranes, poemas o relatos en castellanos que suelen ser anónimos y que constituyen el núcleo de una cultura popular que se transmite de generación en generación. Verbigracia, una copla anónima cajamarquina se ubicaría en este ámbito. El tercero se encuentra conformado por los textos literarios escritos en quechua, aimara o lenguas amazónicas. Un caso representativo es el de la poesía en quechua escrita por Arguedas. Sin embargo, Cornejo Polar admite la posibilidad de que un

escritor como *Ciro Alegría* se sitúe en el primer sistema, pero asimile aspectos del tercero (la cosmovisión andina de *Rosendo Maqui* en *El mundo es ancho y ajeno*, por ejemplo).

Néstor García Canclini (2001) formuló el concepto de culturas híbridas para designar el cruce de culturas que se observa, con claridad meridiana, en *Todas las sangres* de Arguedas o en los pintores de la Escuela Cusqueña o en vestimentas, canciones, entre otras manifestaciones donde se observa un proceso de hibridez cultural en un ámbito regido por la desterritorialización que implica un proceso de entrar y salir de la modernidad, hecho que implica "ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las nuevas y viejas producciones simbólicas" (García Canclini, 2001: 281). En la noción de hibridez se halla implícita la noción de mezcla de producciones discursivas culturales y el cuestionamiento de la idea equivocada de que existen culturas puras que se hallen al margen de la influencia de grupos culturales exógenos.

Ángel Rama (1987), sobre la base de las propuestas del antropólogo cubano Fernando Ortiz (1978), articuló el concepto de transculturación como un proceso de neoculturación por el cual las culturas tradicionales responden, mediante el proceso de plasticidad cultural, ante el impacto de la civilización invasora. Rama planteaba el funcionamiento de tres estratos en la dinámica transculturadora: la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión. El crítico uruguayo caracteriza a *Los ríos profundos* de Arguedas como la ópera de los pobres, pues allí se observa el pensar mítico (estrato de la cosmovisión), la quechuización del castellano (nivel de la lengua) y la asunción creativa del género novela de origen occidental (plano de la estructuración literaria), pero donde interpola huaynos y canciones quechuas.

Proponemos otra categoría que pone de relieve la noción de diálogo no exento de conflictos entre individuos y grupos sociales de diferentes culturas. Nos referimos al término interculturalidad que hemos creído conveniente para el abordaje de la poesía latinoamericana de la vanguardia y posvanguardia (Fernández Cozman, 2004, 2008, 2009, 2011, 2014a, 2014b). La poesía intercultural desarrolla un acercamiento a las culturas amerindias a través de un diálogo que el poeta establece con las producciones simbólicas de estas últimas. Implica una superación de la

postura incaísta (representada por José Joaquín de Olmedo, en la poesía decimonónica de la Emancipación, con el texto "A la victoria de Junín") que plantea el discurso de Huayna Cápac instrumentalizado por los grupos criollos independistas. Asimismo, la poesía intercultural posibilita un avance respecto del indianismo que predominaba en la poesía romántica y la modernista en Hispanoamérica, donde existía una aproximación exótica al mundo andino y no se asimilaba, de manera profunda, el pensar mítico de las culturas amerindias. Por ejemplo, el poeta romántico peruano Clemente de Althaus se aproxima de manera exótica al mundo andino. Por su parte, Rubén Darío, en *Cantos de vida y esperanza* (1907) evoca el referente maya, pero no se nutre creativamente de la cosmovisión amerindia. José Santos Chocano, en *Alma América* (1906), ve al indio como parte del paisaje y no como agente activo y creador de cultura.

A diferencia del incaísmo y del indianismo, la poesía intercultural se vincula con el indigenismo, la vanguardia hispanoamericana y el modernismo brasileño. Oswald de Andrade, en el ámbito de la literatura brasileña, habla de la antropofagia de los latinoamericanos que se apropian violentamente de los aportes de diversas culturas y canibalizan la cultura occidental para crear productos culturales nuevos. César Vallejo en *Trilce* (1922) y *Poemas humanos* (1938) asimila creativamente los aportes de las culturas andinas en textos como "Telúrica y magnética". Octavio Paz, en *La estación violenta* (1958), se acerca al calendario azteca y a la simbología de la piedra. Ernesto Cardenal, en *Homenaje a los indios americanos* (1969), valora la economía de los incas y el concepto de reciprocidad tan peculiar de la cosmovisión amerindia. Hay que diferenciar, no obstante, la poesía intercultural de la escrita en lenguas vernáculas, como la producida por José María Arguedas en quechua. Asimismo, resulta conveniente distinguirla de la poesía andina de Gamaliel Churata, en los poemas insertos en *El pez de oro* (1957), o de Efraín Miranda en *Choza* (1978). Poetas interculturales como Paz, Neruda, Cardenal o Vallejo son intelectuales de formación académica que se hallan interesados en universalizar los aportes de las culturas amerindias. Por el contrario, Miranda y Churata tienen una relación más directa con el universo cultural quechua o aimara, de manera que el pensar mítico amerindio se manifiesta con mayor nitidez e impregna todo el

discurso poético, como en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas.

Pensamos que *Canto general* se sitúa en esa rica tradición de poesía intercultural, pero con rasgos distintivos. Por ejemplo, es un poema épico-lírico (Araya, 1978) que se halla constituido por series o partes y que posee, además, una estructura narrativa, pues cuenta la historia del continente latinoamericano desde sus orígenes hasta nuestros días. Antes, sin embargo, es pertinente explicitar cuáles son los niveles de la poesía intercultural en América Latina.

C) LOS NIVELES DE LA POESÍA INTERCULTURAL EN AMÉRICA LATINA

El primer nivel es el de la lengua. Se emplea la lengua castellana, pero se varía el registro desde el formal hasta el coloquial. Vallejo emplea un registro coloquial, pleno de oralidad, que le permite recusar el modernismo de Rubén Darío a partir de Trilce. Neruda, desde Tercera residencia, utiliza un lenguaje prosaísta que implica el acercamiento a la oralidad, hecho que llega a su cumbre en *Canto general* donde recrea el universo cultural amerindio. Paz, en el ámbito lexical, emplea términos de procedencia maya como "henequén". Asimismo, Vallejo usa palabras de origen quechua como "cuy" y, en algunos poemas, utiliza un castellano andino como en "Idilio muerto" cuando afirma lo siguiente: "Qué estará haciendo esta hora/ mi andina y dulce Rita de junco y capulí" (Vallejo, 1991: 147), donde se observa la elisión de la preposición "a" y ello, sin duda, le da un tono oral a los versos.

El segundo estrato es el de la estructuración literaria. Uno de los casos más representativos es la estructura de *Piedra de sol*, poema que se publicó en forma de libro y luego fue incorporado a *La estación violenta*. En *Piedra de sol*, hay 584 versos endecasílabos que representan los 584 días del calendario azteca si dejamos de considerar los seis últimos versos que repiten los seis primeros del poema. En otras palabras, el referente amerindio se representa imaginariamente en la propia estructura del texto poético. Poetas como Antonio Cisneros, Marcos Martos y José Emilio Pacheco emplean el poema-crónica, donde --a la manera de un cronista mestizo como el Inca Garcilaso de la Vega— evocan la Conquista y el

Virreinato desacralizando la figura de los sectores hegemónicos. Por ejemplo, el locutor, en un poema de Cisneros ("Consejos para un viajero"), se dirige al virrey Toledo de la siguiente manera:

Toledo, Señor de Obrajes,
con tus mejores zapatos,
tu espada dura
y tus cabellos sueltos
sobre la tierra
cabalgas, Señor de Sombra,
las negras cruces
en piedras recién quemadas,
nos anunciaron
tu viaje, Señor de Mulas (Cisneros, 1996: 52)

El tercer nivel es el de las estructuras figurativo-simbólicas. El poeta intercultural emplea metáforas, antítesis y símbolos, entre otros recursos, para evocar el referente amerindio. Por ejemplo, la piedra es un símbolo tanto en "Alturas de Macchu Picchu"* como en Piedra de sol. Paz, en La estación violenta, utiliza simbólicamente las ruinas prehispánicas como Teotihuacan para contrastarla con la deshumanizante época moderna. Vallejo usa la antítesis en "Fue domingo en las claras orejas de mi burro", donde contrasta a Voltaire con los cerros retratados del mundo andino:

Tal de mi tierra veo los cerros retratados,
ricos en burros, hijos de burros padres hoy de vista,
que tienen ya pintados de creencias,
cerros horizontales de penas.

En su estatua, de espada,
Voltaire cruza su capa y mira el zócalo,
pero el sol me penetra y espanta de mis dientes incisivos
un número crecido de cuerpos inorgánicos. (Vallejo, 1991: 528)

* Neruda escribe "Macchu Picchu" y no "Machu Picchu". Se trata de una licencia poética.

El cuarto nivel es el de la cosmovisión, Vallejo evidencia una cosmovisión, en "Telúrica y magnética", que traduce la asimilación de componentes del mundo andino:

¡Auquéñidos llorosos, alma mías!
Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
¡Estrellas matutinas si os aroma
quemando la hoja de coca con este cráneo,
y cenitales, si destapo,
de un solo sombreroazo, mis diez templos! (Vallejo, 1991: 546)

Cardenal, en "Economía de Tahuantinsuyu", pone de relieve los rasgos más resaltantes de la economía inca que se halla basada en el trueque, no en la moneda ni en la ley de la oferta y la demanda:

No tuvieron dinero
el oro era para hacer las lagartijas
y NO MONEDAS
los atavíos
que fulguraban como fuego
a la luz del sol o las hogueras
las imágenes de los dioses
y las mujeres que amaron
y no monedas
Millares de fraguas brillando en la noche de los Andes
(Cardenal, 1987: 144)

Paz, en "Serpiente labrada sobre un muro", alude a las fauces del reptil que era el monstruo de la tierra para los antiguos mexicanos (Séjourné, 1998). Se trata de una serpiente que se ondula sobre un muro:

El muro al sol respira, vibra, ondula,
trozo de cielo vivo y tatuado:

el hombre bebe sol, es agua, es tierra.
Y sobre tanta vida la serpiente
que lleva una cabeza entre las fauces:
los dioses beben sangre, comen hombres. (Paz, 2003: 146)

En tal sentido, Vallejo, Cardenal y Paz, entre otros poetas interculturales, se nutren del imaginario de las culturas amerindias en el nivel de la cosmovisión. Sin embargo, es pertinente precisar que los cuatro niveles se articulan entre sí y son complementarios. Vallejo, por ejemplo, quiebra la lengua castellana; utiliza un soneto irregular en "Idilio Muerto" para cuestionar el uso del alejandrino modernista; emplea la antítesis para caracterizar la oposición entre la cultura occidental y la andina; y revela aspectos de la cultura andina de modo ostensible al identificar a Rita con el capulí, fruto rojizo de los Andes peruanos: "Qué estará haciendo esta hora/ mi andina y dulce Rita de junco y capulí" (Vallejo, 1991: 147).

D) LA RETÓRICA DE LA INTERCULTURALIDAD EN CANTO GENERAL

Emir Rodríguez Monegal (1966) anota que Canto general se entronca con la poesía de Andrés Bello en lo que respecta a la exaltación geográfica que se percibe no solo en el poema nerudiano, sino también en el clásico texto "Oda a la zona tórrida". René de Costa (1979) afirma que Neruda, en Canto general, utilizó un registro épico, pero lo modernizó empleando una amplia serie de narradores sobre la base de un determinado flujo narrativo que le da coherencia al discurso. Subraya, asimismo, 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) señala que "[e]l 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) aborda 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 índole disímil: míticas, autobiográficas o de violencia ideológica, por ejemplo. Se trata de hacer la historia del continente y de mostrar cuáles son los enemigos de América Latina. Federico Schopf (2000) sostiene 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) alude a la apertura de un nuevo período 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 ello, Sicard (2011) compara Residencia en la tierra con los prólogos de Neruda para la revista Caballo verde para la poesía de 1935 y ello manifiesta 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.

¿En qué consiste la retórica de la interculturalidad en Canto general? Definamos, en primer lugar, la categoría. Se refiere a una práctica discursiva por la cual el locutor busca convencer al alocutario a través del empleo de ciertos recursos figurativos y argumentativos. Dicho procedimiento literario se sustenta en la manera como el poeta representa el referente amerindio a través de un abordaje creativo del diálogo entre la cultura occidental y las civilizaciones amerindias.

La retórica de la interculturalidad, en tal sentido, explicita cómo el locutor busca persuadir al alocutario a través de ciertos recursos literarios (como las metáforas y los símbolos) o a partir del empleo de técnicas argumentativas como el sustentado en la definición o en la coexistencia. Para ello, nos sustentaremos en el estudio de dichas técnicas argumentativas que han realizado Chaïm Perelman y Lucie Olbrechst-Tyteca (2008), quienes distinguen los argumentos casi lógicos (el de la inclusión de la parte en el todo, *verbigracia*), los que se basan en la estructura de lo real (el de la sucesión basada en la idea de causalidad, por citar un caso), los enlaces que fundamentan la estructura de lo real (el modelo o la ilustración, entre otras posibilidades), la interacción de los argumentos y la disociación de las nociones (la oposición entre la apariencia y la realidad, o entre la vigilia y el sueño, *verbi gratia*).

Neruda, como poeta intercultural, trabaja en los cuatro niveles en Canto general: la lengua, la estructuración literaria, las estructuras figurativo-simbólicas y la cosmovisión. Analizaremos cada uno de los

estratos antes mencionados, sin embargo, es pertinente señalar que los cuatros planos de la poesía intercultural se interrelacionan fuertemente entre sí. Por eso, si el poeta trabaja en el nivel de la lengua, ello puede implicar el uso de determinadas estructuras figurativo-simbólicas, por ejemplo.

D.1.) EL NIVEL DE LA LENGUA

Canto general es un poema extenso y totalizante que abarca las distintos períodos de la historia de América Latina. Resulta pertinente el empleo de diversos registros lingüísticos y voces en el poemario. Además, es conveniente abordar cómo un locutor se dirige a varios alocutarios en algunos fragmentos de la obra y ello conforma el fenómeno que se llama poliacroasis (Albaladejo, 2009), que se manifiesta, por ejemplo, en "Alturas de Macchu Picchu", como veremos más adelante.

El poeta emplea un registro metafórico que se evidencia en la acumulación de figuras retóricas a lo largo del texto. Se utiliza un tono laudatorio para resaltar del hombre que nace de la tierra:

El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.
Tierno y sangriento fue, pero
 en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas (Neruda, 1980: 7)

Además, Neruda utiliza un registro coloquial literaturizado, empleado por el locutor:

Los carniceros desolaron las islas.
Guanahaní fue la primera
en esta historia de martirios.
Los hijos de la arcilla vieron rota
Su sonrisa, golpeada

Su frágil estatura de venado,
Y aún en la muerte no entendían.
Fueron amarrados y heridos,
Fueron quemados y abrasados,
Fueron mordidos y enterrados. (Neruda, 1980: 41)

Se trata de un tono de diatriba que emplea el orador para convencer al auditorio y, por lo tanto, el registro metafórico pasa a un segundo plano. Los conquistadores son calificados de carniceros y la historia es calificada como una retahíla de martirios.

No obstante, el registro coloquial literaturizado aparece en la sección llamada "La tierra se llama Juan", donde hablan varias voces que encarnan la cultura popular: Cristóbal Miranda (palero), Jesús Gutiérrez (agrarista), Olegario Sepúlveda (zapatero), entre otros. El poeta representa el habla popular a través de la figura de Luis Cortés, quien habla desde Tocopilla:

Camarada, me llamo Luis Cortés.
Cuando vino la represión, en Tocopilla
me agarraron. Me tiraron a Pisagua.
Usted sabe, camarada, cómo es eso.
Muchos cayeron enfermos, otros
Enloquecieron. Es el peor
campo de concentración de González
Videla. Vi morir a Ángel Veas,
del corazón, una mañana. Fue terrible
verlo morir en esa arena asesina.
Rodeados de alambradas, después de toda
su vida generosa. (Neruda, 1980: 253)

Otro recurso esencial en Canto general es la poliacroasis. En "Alturas de Macchu Picchu" se revela la poliacroasis (Fernández, 2014b), pues el locutor se dirige a varios alocutarios a través del empleo profuso de vocativos: la muerte, Macchu Picchu, el amor americano, Juan Cortapiedras, Juan Comefrío, Juan Piesdescalzos, entre otros. Veamos algunos ejemplos representativos:

No eras tú, muerte grave, ave de plumas férreas,
la que el pobre heredero de las habitaciones
llevaba entre alimentos apresurados (Neruda, 1980: 28)
(...)
Sube conmigo, amor americano.

Besa conmigo las piedras secretas.
La plata torrencial del Urubamba
hace volar al polen a la copa amarilla. (Neruda, 1980: 31)
(...)
Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo hermano. (Neruda, 1980: 36)

Este recurso le da un tono eminentemente dialógico a Canto general y resulta siendo un recurso persuasivo convincente desde el punto de vista de la retórica de la interculturalidad. El locutor principal (encarnación imaginaria del Neruda biográfico) presenta a otros personajes que, en “La tierra se llama Juan”, se convierten en locutores en segundo grado, pues cuentan su experiencia signada por las secuelas de la violencia ideológica y por el sufrimiento de ciertos grupos humanos marginados a causa del accionar de los sectores hegemónicos de la sociedad. Los conquistadores y los tiranos, como González Videla, han devenido en los enemigos de América Latina.

Respecto de “Alturas de Macchu Picchu”, Jaime Concha 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).

D.2) EL NIVEL DE LA ESTRUCTURACIÓN LITERARIA

Neruda reestructura el poema épico clásico (Fernández Cozman, 2004). Una de las características fundamentales de este género era la distancia épica absoluta (Bajtín, 1978):

Canto general enfatiza el carácter distintivo de la cultura latinoamericana, pues opta por el poema épico como género en pleno siglo XX y, ante el impacto de la cultura indígena, realiza una creativa reestructuración para dar cuenta de ese universo referencial, marcado por el pensamiento mítico y por una concepción distinta de las relaciones intersubjetivas, hecho que se manifiesta en una crítica de la racionalidad instrumental que ha deshumanizado al hombre en la cultura occidental (Fernández Cozman, 2004: 76)

El poeta no puede conversar con Aquiles ni Héctor ni Patroclo ni Ulises, sino que evoca su figura concebida como la de un héroe que es la encarnación de un arquetipo, concebida como un valor universal, la valentía o la fidelidad. Neruda, por el contrario, trabaja con la noción de antihéroe y se halla más cerca de la novela que al poema épico clásico. En tal sentido, Canto general se halla dividido en serie (Araya, 1978), algunas de contenido mítico (como "Alturas de Macchu Picchu") y otras de fuerte diatriba ideológica (como "La arena traicionada").

Para persuadir al auditorio, el orador utiliza una estructura aditiva que le permite seguir una trama narrativa con algunos interludios líricos o polifónicos. Dicha trama se puede resumir de la siguiente manera: América Latina, en principio, se hallaba en un estado de orden y el hombre prehispánico formaba parte de la naturaleza; luego llegaron los conquistadores e impusieron la violencia religiosa y política. Posteriormente, aparecieron los libertadores que lograron la emancipación de América Latina; sin embargo, en la época republicana se manifiesta una retahíla de dictadores (como Somoza o González Videla) y una oligarquía antinacional en el contexto de la Guerra Fría. Neruda se sitúa en el bloque socialista y termina haciendo un canto al Partido Comunista. No obstante, dicho relato se interrumpe con algunos interludios líricos como "Alturas de Macchu Picchu" o con ciertos pasajes polifónicos como "La tierra se llama Juan", donde hablan varias voces provenientes de la cultura popular, como se señaló anteriormente.

D.3) EL NIVEL DE LAS ESTRUCTURAS FIGURATIVO-SIMBÓLICAS

La Retórica General Textual, representada por Antonio García Berrio (1989), Stefano Arduini (2000, 2004), Tomás Albaladejo (1991) y Giovanni Bottiroli (1993) ha superado la retórica restringida del Grupo de Lieja y ha puesto de relieve un retorno a la tradición aristotélica como lo hizo Chaim Perelman en el ámbito de la Retórica de la Argumentación.

Para Arduini (2000), hay seis campos figurativos, es decir, ámbitos cognitivos que permiten situar el amplio abanico de las figuras retóricas. Estas últimas cohesionan, en el ámbito microtextual, los campos figurativos, los cuales implican formas conceptuales de organizar el mundo y son seis: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la repetición y la elipsis.

En la poesía de Neruda predomina el campo metafórico, mientras que en la de Vallejo prepondera el antitético. El poeta chileno avanza sobre la base del principio de analogía; por el contrario, el peruano reflexiona a partir de las oposiciones que se tejen en el universo representado en un texto poético. Esta noción ya ha sido desarrollada por Roberto Paoli (1985) cuando plantea un enfoque comparativo con el fin de precisar los rasgos que diferencian a los dos autores antes mencionados.

Abordaremos dos aspectos fundamentales del nivel figurativo-simbólico: la metáfora y el simbolismo de la piedra en Canto general. El libro de Neruda es muy extenso y rico en dichos procedimientos literarios. En tal sentido, solo examinaremos algunos casos representativos. Para ello, vamos a privilegiar el análisis de "Alturas de Macchu Picchu". Leamos el siguiente fragmento:

Águila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.
Serpiente mineral, rosa de piedra.
Nave enterrada, manantial de piedra.
Caballo de la luna, luz de piedra.

Escuadra equinoccial, vapor de piedra.
Geometría final, libro de piedra.
Témpano entre las ráfagas labrado.
Madrépora del tiempo sumergido.
Muralla por los dedos suavizada.
Techumbre por las plumas combatida.
Ramos de espejo, bases de tormenta.
Tronos volcados por la enredadera.
Régimen de la garra encarnizada.
Vendaval sostenido en la vertiente.
Inmóvil catarata de turquesa.
Campana patriarcal de los dormidos.
Argolla de las nieves dominadas.
Hierro acostado sobre sus estatuas.
Inaccesible temporal cerrado.
Manos de puma, roca sanguinaria.
Torre sombrera, discusión de nieve.
Noche elevada en dedos y raíces.
Ventana de las nieblas, paloma endurecida.
Planta nocturna, estatua de los truenos.
Cordillera esencial, techo marino.
Arquitectura de águilas perdidas.
Cuerda del cielo, abeja de la altura.
Nivel sangriento, estrella construida.
Burbuja mineral, luna de cuarzo.
Serpiente andina, frente de amaranto.
Cúpula del silencio, patria pura.
Novia del mar, árbol de catedrales.
Ramo de sal, cerezo de alas negras.
Dentadura nevada, trueno frío.
Luna arañada, piedra amenazante.
Cabellera del frío, acción del aire.
Volcán de manos, catarata oscura.
Ola de plata, dirección del tiempo. (Neruda, 1980: 33-34)

El poeta emplea, sobre todo, las metáforas adjetivales (“Luna arañada”, por ejemplo) y las nominales que se basan en el uso del genitivo (“dirección del tiempo”, verbigracia) con fines persuasivos de acuerdo con la dinámica de la retórica de la interculturalidad. Hay una oposición entre lo alto (el hanan) y lo bajo (el hurin). Ciertos animales (como el águila) se asocian con la esfera de lo alto; por el contrario, otros (como la serpiente) se vinculan al ámbito de lo bajo. Sucede algo parecido con los objetos: algunos (“Cinturón estrellado”) se ligan a lo alto; en cambio, otros (“bases de tormenta”) se relacionan con lo bajo. Al final, Macchu Picchu termina siendo una síntesis de ambos lugares y configura per se una metáfora orientacional (Lakoff y Johnson, 2003) que implica una organización del espacio desde el punto de vista ritual.

Lo interesante es que Neruda no idealiza ciegamente la fortaleza inca, pues subraya aspectos simbólicos como la asociación del libro con la piedra, componente fundamental en las civilizaciones amerindias; pero también cuestiona algunas características del régimen político inca: “Régimen de la garra encarnizada”. Por eso, en otra parte del poema, se dice sin ambages:

Macchu Picchu, pusiste
piedra en la piedra, y en la base, harapos?
Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?
Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo
goterón de la sangre?
Devuélveme el esclavo que enterraste! (Neruda, 1980: 34)

De esa manera, Neruda supera tanto la idealización romántica del peruano Clemente Althaus, como la estética modernista de Rubén Darío y José Chocano, quienes mitificaron las civilizaciones mesoamericanas y andinas en poemarios como *Cantos de vida y esperanza* (1907) y *Alma América* (1906), respectivamente.

En lo que concierne al simbolismo de la piedra, vemos cómo en el fragmento antes citado hay un grupo de metáforas que subrayan la simbología mítica de la fortaleza inca: “polen de piedra”, “pan de piedra”, “rosa de piedra”, “manantial de piedra”. En estos ejemplos observamos cómo Neruda relaciona a la piedra con el mundo sagrado de las

civilizaciones andinas. Es pertinente destacar de qué manera se subraya la pertenencia del amerindio a una sociedad agraria y el lazo que el poeta establece entre el agua y la regeneración cósmica en el mundo andino.

D.4) EL NIVEL DE LA COSMOVISIÓN

La cosmovisión nerudiana es de carácter híbrido, pues implica el cruce de elementos occidentales y amerindios. Maluenda (1998) ha indagado la visión del poeta chileno en relación con la araucanía y de qué modo aparece Lautaro como personaje central en algunos textos de Neruda. Se ha dicho que Neruda, a partir de la parte VI de "Alturas de Macchu Picchu", "establece una conexión entre el pasado, el presente y el futuro de América" (Loyola, 1967: 200). Montes (2009) ha subrayado cómo, desde la mencionada parte VI, comienza la ascensión del poeta y de qué manera este percibe la unidad del hombre moderno con el ser humano primitivo. Sin duda:

La crítica nerudiana, a lo largo de los años, ha establecido que Canto general presenta el nacimiento cosmogónico del ser americano y la consiguiente ruptura inicial, que significó la amputación del espacio americano virginal mediante la empresa histórica bestial de la Conquista, que instauro la contradicción entre hombre y hombre (Joffré, 2004: 159).

Indaguemos por el nacimiento del mundo americano con el fin de precisar algunos componentes de la cosmovisión de Neruda en Canto general. En la parte I ("La lámpara en la tierra"), vemos el establecimiento de una cosmogonía, vale decir, un sistema de formación del universo. El locutor afirma que el mundo nació de las aguas y los dioses brotaron del maíz:

Como una lanza terminada en fuego,
apareció el maíz, y su estatura
se desgranó y nació de nuevo,
diseminó su harina, tuvo
muertos bajo sus raíces,
y, luego, en su cuna, miró
crecer los dioses vegetales. (Neruda: 1980: 9-10)

Estos versos remiten indudablemente a un libro sagrado de las civilizaciones amerindias: el Popol Vuh. Luego, Neruda pone énfasis en la idea de la madre tierra a través de la figura del árbol. Algunas veces, alude al “árbol madre” (Neruda: 1980: 9) y en otras ocasiones es muy explícito:

Útero verde, americana
Sabana seminal, bodega espesa,
una rama nació como una isla,
una hoja fue forma de la espada,
una flor fue relámpago y medusa,
un racimo redondeó su resumen,
una raíz descendió a las raíces. (Neruda, 1980: 10)

El orador, nuevamente, presenta de tal forma los datos para convencer al receptor en el sentido de que las civilizaciones americanas aún se hallan vivas y actuantes en el presente de América Latina. Ahora bien, las técnicas argumentativas forman parte de la inventio y esta última se vincula sólidamente a la cosmovisión del poeta. Entonces, ¿cuáles son las técnicas argumentativas que emplea el locutor para persuadir al alocutario? Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (2008) desarrollan cinco técnicas argumentativas: los argumentos casi lógicos, los argumentos que se basan en la estructura de lo real, los enlaces que fundamentan la estructura de lo real, la disociación de las nociones y la interacción entre los argumentos.

Resulta pertinente poner de relieve el empleo de un argumento casi lógico, es decir, el que se sustenta en una definición:

El hombre tierra fue, vasija, párpado
Del barro trémulo, forma de la arcilla,
Fue cántaro caribe, piedra chibcha,
Copa imperial o sílice araucana (Neruda, 1980: 7)

Un argumento que se basa en la estructura de lo real es el de la coexistencia por el cual destacamos una característica de una época o de una persona que constituye un rasgo fundamental y distintivo. En Canto

general, la Conquista, como etapa histórica, es concebida como sinónimo de violencia:

Y luego fue la sangre y la ceniza.
Después quedaron las palmeras solas.
Cuba, mi amor, te amarraron al potro,
te cortaron la cara,
te apartaron las piernas de oro pálido,
te atravesaron los cuchillos,
te dividieron, te quemaron. (Neruda, 1980: 42)

Asimismo, podemos reconocer el uso de un enlace que fundamenta la estructura de lo real: el basado en el modelo o en el antimodelo. En Canto general, los indígenas (como Caupolicán, por ejemplo) y los libertadores (San Martín, verbigracia) son vistos como modelos. Por el contrario, los conquistadores, los gobernantes que ejercen la dictadura y los representantes del imperialismo estadounidense son identificados como antimodelos.

Ello nos lleva a la disociación de las nociones. ¿Cuáles son los conceptos que se oponen a lo largo del libro de Neruda? Pensamos que hay la oposición entre orden y caos. Antes de la llegada de los españoles, reinaba el orden en los territorios americanos, aunque Neruda cuestiona también algunos aspectos de las civilizaciones amerindias, ya que no las idealiza ciegamente como los poetas románticos y modernistas. Luego, con la llegada de Colón, Cortés y Alvarado, entre otros, preponderó el caos basado en la imposición de una cultura y de una religión ajenas al mundo prehispánico. Posteriormente, hubo un orden transitorio con la Emancipación encarnada en San Martín y otros criollos independentistas. Después, volvió el caos y ahora tenemos una retahíla de dictadores aliados con el imperialismo estadounidense. Hay, sin embargo, la esperanza de que vuelva el orden con la instauración de una sociedad socialista.

En lo que respecta a la interacción de los argumentos, podemos afirmar que el argumento de la coexistencia (la Conquista como manifestación de violencia) se complementa con la ilustración (un enlace

que fundamenta la estructura de lo real), pues el locutor pone casos que sirven para mostrar una recurrencia indubitable: en Cholula, hubo jóvenes muertos; en Guatemala, martirio y dolor debido al accionar de Alvarado; en Cajamarca, la agonía de Atahualpa, verbigracia.

Como se puede observar, el locutor emplea técnicas argumentativas para convencer al alocutario y hacerle creíble la historia de América como un tránsito del orden al caos. El poeta reconoce el triunfo actual de los dictadores que pululan por varios países latinoamericanos. Hay, sin embargo, la esperanza en la construcción de una nueva sociedad basada en el respeto al otro y donde brillen la justicia y la libertad.

E) EL PAPEL DEL SUJETO MIGRANTE Y LA INTERCULTURALIDAD EN CANTO GENERAL

Hemos visto cómo la retórica de la interculturalidad en Canto general se revela en los cuatro niveles antes mencionados: la lengua, la estructuración literaria, las estructuras figurativo-simbólicas y la cosmovisión. Para finalizar, quisiéramos detenernos en el análisis del sujeto migrante en el libro de Neruda. Si las culturas son entidades dinámicas y no estáticas, entonces están sujetas al cambio histórico. Por ejemplo, los individuos se desplazan de un lugar a otro por un abanico de razones. Por eso, resultará pertinente referirse a la categoría de sujeto migrante, incorporada a los estudios literarios por Antonio Cornejo Polar (1995, 1996). Dicha concepción abrió la posibilidad de referirnos al problema del sujeto en el ámbito del posestructuralismo y a la posición desde la cual se emite el discurso literario.

El crítico peruano subraya el carácter profundamente escindido y descentrado del discurso del sujeto migrante como si se elaborara desde varios lugares, por ello, señala "que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece y lo condena a hablar desde más de un lugar" (Cornejo Polar, 1996: 841). La concepción unitaria y homogénea del sujeto ha quedado superada y ha dado paso al conflicto enriquecedor y heterogéneo:

Quisiéramos subrayar que no se trata de indagar por las continuidades sino por los desplazamientos que se manifiestan en un discurso que no posee un centro de enunciación fijo, sino una inestabilidad enunciativa

que exige al lector la recomposición de un territorio concebido como un espacio múltiple, de disímiles e interminables facetas, donde el tránsito de una cultura a la otra, o de una lengua a otra, sea probablemente uno de los rasgos más relevantes. El lector no puede cerrar el diálogo y homogeneizar los sentidos que emergen del discurso. Sería mejor proponer una lectura que respete ese carácter fragmentario del poema o de la novela sin reducir el discurso a una empobrecedora homogeneidad". (Fernández Cozman, 2011: 77)

En la primera parte ("La lámpara en la tierra") de Canto general se manifiesta la figura del sujeto migrante:

No se perdió la vida, hermanos pastorales.

Pero como una rosa salvaje

cayó una gota roja en la espesura

y se apagó una lámpara de tierra.

Yo estoy aquí para contar la historia.

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,

te busqué, padre mío,

joven guerrero de tiniebla y cobre

oh tú, planta nupcial, cabellera indomable,

madre caimán, metálica paloma.

Yo, incásico del légamo,

toqué la piedra y dije:

Quién

me espera? Y apreté la mano

sobre un puñado de cristal vacío.

Pero anduve entre flores zapotecas

y dulce era la luz como un venado,

y era la sombra como un párpado verde.

Observamos el empleo del pronombre explícito "yo" en dos ocasiones. En el primer caso se encuentra acompañado del deíctico "aquí" y se sitúa la acción en un tiempo presente ("estoy"); en el segundo, se sugiere sutilmente que se trata de un "allá" y se ubica la acción en el pasado ("dije"). Sin embargo, la situación es más compleja: el locutor personaje, configurado como un sujeto migrante, se ha desplazado de posición y no tiene un centro fijo. Se asume como aquel que contará la historia de América como si fuera un poeta épico-lírico, no obstante, inmediatamente después su memoria fragmentada entre dos tipos de cultura (la occidental y la amerindia) se manifiesta de modo relevante. Contar la historia, desde el lugar de la escritura alfabética, es parte del oficio de un historiador occidental; pero luego el sujeto migrante se desplaza a la cultura amerindia y pregunta: "te busqué, padre mío,/ joven guerrero de tiniebla y cobre" (Neruda, 1980: 8). Posteriormente se reconoce culturalmente en la civilización prehispánica al autocalificarse de la siguiente manera: "Yo, incásimo del légamo,/ toqué la piedra y dije:/ Quién/ me espera?" (Neruda, 1980: 8). Esta idea de tocar la piedra se asocia con una escena de José María Arguedas en la novela *Los ríos profundos* (1958):

--Papá --le dije-- . Cada piedra habla. Esperemos un instante.

--No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan.

--Cada piedra es diferente. No están cortadas. Se están moviendo.

Me tomó del brazo.

--Dan la impresión de moverse porque son desiguales, más que las piedras de los campos. Es que los incas convertían en barro la piedra.

Te lo dije muchas veces.

--Papá, parece que caminan, que se revuelven, y están quietas.

Abracé a mi padre. Apoyándome en su pecho contemplé nuevamente el muro. (Arguedas, 1978)

La idea nerudiana de "incásimo del legamo" se vincula con la concepción arguediana, sustentada en datos arqueológicos, que "los incas convertían en barro la piedra". Interesante asociación, pues ambas obras se publican en los años cincuenta del siglo pasado.

El sujeto migrante también se revela en la segunda parte del libro de Neruda ("Alturas de Macchu Picchu"), donde se insiste en la noción de tocar la piedra:

Cuántas veces en las calles de invierno en una ciudad
o en
un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la
soledad
más espesa, la de la noche de la fiesta, bajo el sonido
de sombras y campanas, en la misma gruta del placer
humano,
me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué la piedra o en el relámpago que el beso
desprendía. (Neruda, 1980: 26)

Aquí el desplazamiento del sujeto migrante es ciertamente ilustrador. Se comienza en una atmósfera citadina y occidental. Se habla de calles en una determinada ciudad. Pero luego el sujeto migra a otra posición: "antes toqué la piedra". Cruza el puente desde la cultura occidental a la amerindia para "buscar "la eterna veta insondable". ¿Desde dónde habla el sujeto migrante en este caso? No se trata de un lugar fijo porque está en una urbe, pero inmediatamente aflora en su memoria fragmentada la idea de tocar la piedra y de indagar por la identidad que no es sino plural. Deberíamos hablar de múltiples identidades que habitan en el poeta. Referirse a una sola identidad es caer en la mera especulación. Hay varias identidades como también hay múltiples culturas amerindias y occidentales. El relato del sujeto migrante es, pues, la narración de ese desplazamiento que dé un cabal sentido a su existencia.

CODA

Hay una retórica de la interculturalidad en Canto general que se manifiesta en cuatro niveles. Estos, sin embargo, no son compartimentos estancos, sino que se complementan uno con el otro. Por ejemplo, el uso del registro metafórico (nivel de la lengua) se relaciona de modo profuso con el uso magistral de la metáfora (plano de las estructuras figurativo-

simbólicas). Además, aparece la figura del sujeto migrante que se desplaza de una cultura a la otra, desde Occidente a las civilizaciones amerindias. Por eso, Canto general mantiene siempre una palpitante actualidad como una de las grandes obras de la literatura en lengua castellana.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (1991). *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Albaladejo, Tomás (2009). "La poliacroasis en la representación literaria". En: *Castilla*, Nro. 0, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 1-26.
- Albó, Xavier (2002). *Iguales pero diferentes: hacia una políticas interculturales y bilingües para Bolivia*. La Paz: Ministerio de Educación.
- Alonso, Amado ([1940] 1977). *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*. 7ma. edición. Buenos Aires: Sudamericana.
- Araya, Guillermo (1978). "El Canto general de Neruda: poema épico lírico". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nro. 7-8 (primer y segundo semestres), Lima, Latinoamericana Editores, 119-152.
- Arduini, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Arduini, Stefano (2004). *La ragione retorica. Sette studi*. Rimini: Guaraldi.
- Arguedas, José María ([1958] 1978). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- Bajtín, Mijail (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Bottiroli, Giovanni (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cardenal, Ernesto. *Nueva antología poética*. 6ta. edición. México, D.F.: Siglo XXI; 1987.
- Cisneros, Antonio (1996). *Poesía reunida*. Lima: Editora Perú.
- CONAIE (1997). *Proyecto político*. Quito: CONAIE.
- Concha, Jaime (1998). "Tres aspectos de 'Alturas de Macchu Picchu'". En: Catherine Poupeney Hart y Monique Srafati-Arnaud (coordinadoras). *Pablo Neruda: mitos y personaje*. (Actas del Coloquio de Montreal, 1996). Ottawa: Girol Books, Inc, pp. 110-133.
- Cornejo Polar, Antonio. (1980). *La novela indigenista. Literatura y sociedad en el Perú*. Lima: Lasontay.

Cornejo Polar, Antonio. (1989). La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

Cornejo Polar, Antonio. (1994). Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Editorial Horizonte.

Cornejo Polar, Antonio (1995). "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas". En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Nro. 42 (2do. semestre), Lima-Berkeley, pp. 101-109.

Cornejo Polar, Antonio (1996). "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú". En: Revista Iberoamericana, Vol LXII, .Nros. 176-177 (julio-diciembre), Pittsburgh, pp. 837-844.

Costa, René de (1979). La poesía de Pablo Neruda. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Degregori, Carlos Iván (1999). Educación y diversidad rural. Seminario Taller 1998. Lima: Ministerio de Educación.

Fernández Cozman, Camilo (2004). El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

Fernández Cozman, Camilo (2008). La poesía hispanoamericana y sus metáforas. Murcia: Universidad de Murcia.

Fernández Cozman, Camilo (2009). La poesía es como el aroma. Poética de Luis Benítez. Buenos Aires: Nueva Generación.

Fernández Cozman, Camilo (2011). Sujeto, metáfora, argumentación. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

Fernández Cozman, Camilo (2014a). Fulgor en la niebla. Recorridos por la poesía peruana contemporánea. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

Fernández Cozman, Camilo (2014b). "La poliacroasis y el referente prehispánico en 'Alturas de Macchu Picchu' de Pablo Neruda". En: Alma mater, volumen 1, Nro. 1 (junio 2014), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 19-26.

García Berrio, Antonio. (1989). Teoría de la literatura. Madrid: Cátedra.

García Canclini, Néstor ([1990] 2001). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Novena edición.

García Canclini, Néstor ([1999] 2000). La globalización imaginada. Buenos Aires: Paidós.

Heise, María, Tubino, Fidel & Ardito, Wilfredo (1994). "Interculturalidad. Un desafío". En: María Heise, Fidel Tubino & Wilfredo Ardito (Editores). Interculturalidad: un desafío. Lima: CAAP, pp. 7-22.

Jofré, Manuel (2004). Pablo Neruda: de los mitos al ser americano. Santo Domingo: Dirección de la Feria del Libro.

Lakoff, George y Johnson, Mark ([1980] 2003) *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Loyola, Hernán (1967). *Ser y morir en Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Ed. Santiago.

Loyola, Hernán (1998). "Neruda 1956-1973: otra modulación posmoderna del 'compromiso político'". En: Catherine Poupeney Hart y Monique Srafati-Arnaud (coordinadoras). *Pablo Neruda: mitos y personaje*. (Actas del Coloquio de Montreal, 1996). Ottawa: Girol Books, Inc, pp. 30-59.

Loyola, Hernán (2006). *Neruda. La biografía literaria*. Santiago de Chile: Planeta.

Loyola, Hernán (2012). "Guía a esta selección de Neruda". En: Pablo Neruda. *Antología general*. Lima: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.

Maluenda, María (1998). *Neruda y Arauco*. Santiago de Chile: Ediciones ChileAmérica CESOC.

Mariátegui, José Carlos (1994). *Mariátegui total*. Lima: Editora Amauta. Tomo I.

Ortiz, Fernando. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Montes, Hugo (1974). *Para leer a Neruda*. Buenos Aires: Francisco de Aguirre.

Montes, Hugo (2009). *Machu Picchu en la poesía de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Ed. Zig-Zag.

Paoli, Roberto (1985). *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Stamperia Editoriale Parenti.

Paz, Octavio (2003). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. Tercera reimpresión. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Perelman, Chaïm & Olbrecht-Tyteca, Lucie (2008). *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.

Rama, Ángel ([1982] 1987). Transculturación narrativa en América Latina. México, D.F.: Siglo XXI.

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.

Séjourné, Laurette (1998). El universo de Quetzalcoatl. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Sicard, Allain (2011). El mar y la ceniza. Nuevas aproximaciones a la poesía de Pablo Neruda. Santiago de Chile: Lom.

Tubino, Fidel (2002). "Entre el multiculturalismo y la interculturalidad: más allá de la discriminación positiva". En: Norma Fuller (Editora). Interculturalidad y política. Desafíos y posibilidades. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 51-76.

Vallejo, César (1991). Obra poética (Obras completas, tomo I). Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Villegas, Juan (1976). Estructuras míticas y arquetipos en Canto general de Neruda. Barcelona: Planeta.

Walsh, Catherine (2007). "Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento 'otro' desde la diferencia colonial". En: Santiago Castro-Gómez & Ramón Grosfoguel (Editores). El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.