

**BALADAS PERUANAS, DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA COMO ANTECEDENTE
DE CANTO GENERAL**

Camilo Rubén Fernández-Cozman

(Universidad de Lima, Perú)

crferna@ulima.edu.pe

**BALADAS PERUANAS BY MANUEL GONZÁLEZ PRADA AS ANTECEDENT
OF CANTO GENERAL**

Fecha de recepción: 6-8-2018 / Fecha de aceptación: 2-1-2019

RESUMEN:

Baladas peruanas, de Manuel González Prada es un antecedente de *Canto general* (1950) porque pone de relieve la cosmogonía americana, la defensa del indígena y la poliacroasis en el ámbito de la poesía hispanoamericana. González Prada y Neruda son dos intelectuales comprometidos con una perspectiva anticolonialista e interesados en la historia de América Latina.

Palabras clave: Indígena, piedra, poliacroasis, interculturalidad

ABSTRACT:

Baladas peruanas by Manuel González Prada is an antecedent of *Canto general* (1950) because it emphasizes the American cosmogony, the defense of the indigenous and the polyacroasis in the field of Hispanic American poetry. González Prada and Neruda are two intellectuals committed to an anticolonialist perspective and interested in the history of Latin America.

KEYWORDS

Indigenous, stone, polyacrosis, interculturality

La obra del político y poeta peruano Manuel González Prada (1844-1918) es una de las más importantes de la historia cultural latinoamericana. Comenzó en las canteras del positivismo y luego evolucionó hacia el anarquismo. Fue maestro de la denominada generación del centenario, en el Perú, integrada por José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de la Torre, César Vallejo, Antenor Orrego, Luis Alberto Sánchez, entre otros, y que se desarrolló a partir de la segunda década del siglo XX. Se nutrió de los aportes del Parnasianismo francés en *Minúsculas* y examinó rigurosamente la métrica del verso francés. Uno de los aspectos más relevantes de su poesía es la asimilación creativa de los componentes simbólicos de las culturas andinas en su poemario *Baladas peruanas*. Consideramos que este libro es un antecedente de *Canto General*, de Neruda, pues en ambos textos observamos la admiración que, tanto el poeta peruano como el chileno, tributan a las civilizaciones amerindias, además de construir una cosmogonía indígena y de profundizar en la simbología de la piedra a través de un tejido metafórico altamente sugestivo.

Antes de confrontar *Baladas peruanas* con *Canto General*, hagamos una primera comparación entre la trayectoria política de González Prada y la de Neruda. El primero llegó a ser un intelectual anarquista; en cambio, el segundo militó en el Partido Comunista. Ambos fueron críticos de las clases dominantes: el escritor peruano denunció el anquilosamiento de estas demasiado inclinadas a la imitación como principio estético y cuestionó cómo los sectores hegemónicos no percibían la importancia de las culturas andinas como base para la reflexión sobre la identidad nacional en Perú; el poeta chileno, por su parte, denunció la explotación de las clases menos favorecidas y defendió al indígena expoliado por los conquistadores españoles. González Prada tomó conciencia política después del conflicto bélico entre Perú y Chile (1879-1883); Neruda, por su parte, asumió un rol comprometido políticamente en el contexto de la Guerra Civil Española (1936-1939). Ambos

intelectuales estuvieron involucrados con el tiempo en el cual les tocó vivir e impregnaron su literatura de una constante preocupación política y sociocultural. En tal sentido, fueron críticos del colonialismo y subrayaron la necesidad de la independencia de América Latina respecto de la metrópoli española.

Isabelle Tauzin afirma que, en *Baladas peruanas*, "Prada compone una versión peruana de *Las metamorfosis* de Ovidio y antecede el *Canto General* de Neruda" (2004, p.11); sin embargo, no desarrolla su hipótesis ni esta es demostrada y, en tal sentido, queda como tarea pendiente para los investigadores posteriores. La estructura del poemario de González Prada anticipa el gran poema épico nerudiano, pues aquel está constituido por tres partes poéticamente estructuradas: el mundo signado por el caos; la fabulación del origen de la naturaleza, de los objetos y los seres; y las imágenes de la sociedad incaica (Espino, 1999). Sin duda, la complejidad de *Canto general* que abarca hasta la historia contemporánea de América rebasa la estructura temática de *Baladas peruanas*; sin embargo, resulta pertinente abordar cómo ambos textos coinciden en la revaloración de los componentes míticos de las civilizaciones amerindias.

Emir Rodríguez Monegal (1966) subraya que *Canto general* se entronca con la poesía de Andrés Bello en lo que concierne al tono laudatorio respecto de la geografía de América que se percibe no solo en el texto nerudiano, sino también en el célebre poema "Oda a la zona tórrida". Así, ambos poetas buscan un nuevo referente para la poesía latinoamericana. René de Costa (1979) afirma que Neruda, en *Canto general*, empleó una dicción épica, pero lo modernizó utilizando creativamente una amplia gama de narradores sobre la base de un determinado acontecer temporal que le da coherencia al discurso. Anota, además, que el poema tiene una organización fundamentada en aspectos cronológicos precisos, de manera que se desarrolla desde el origen de América Latina hasta el siglo XX. Hugo Montes señala que "el narrador de *Canto General* no se limita a observar y contar, sino toma parte, critica, comenta, elogia, denigra. No es imparcial" (1974, p. 58). En tal sentido, Neruda asume una postura política anticolonialista y subraya la necesidad de la emancipación del continente latinoamericano respecto tanto de España (en la época colonial) como del imperialismo estadounidense en el presente. Juan Villegas (1976) aborda la funcionalidad de las estructuras míticas y el rol del antihéroe en

Canto general: frente a la idealización del héroe épico clásico, Neruda opta por un personaje (léase un antihéroe) que conversa con mineros y campesinos con un estilo coloquial y directo. Guillermo Araya (1978) indica que este poema épico-lírico se estructura en series de diferente funcionalidad: míticas, autobiográficas o de sostenida violencia ideológica, por ejemplo. Se trata de hacer la historia del continente y de mostrar cuáles son los enemigos de América Latina en el contexto de la Guerra Fría. Federico Schopf sostiene que *Canto general* es una obra “férreamente estructurada: la representación del mundo latinoamericano comienza y termina con secciones dedicadas a la naturaleza” (2000, p. 97) y ello le da una buena cohesión al discurso poético. Hernán Loyola subraya cómo Neruda incorpora, en *Canto general*, “la noción mítica de traición a la madre tierra” (2010, p. XCVII) y, en tal sentido, los conquistadores son los que ofenden a la madre tierra americana y de ese linaje descienden los dictadores como González Videla, por ejemplo. Por su parte, 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. En otras palabras, Neruda, sin perder su autonomía poética, asimila los aportes de las ciencias sociales para abordar hechos cruciales del mundo contemporáneo. Además, Sicard (2011) confronta la propuesta de *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 allana el camino a la poesía coyuntural y épica de *Canto general*.

Existen dos partes de *Canto General* dedicadas al mundo prehispánico: “La lámpara en la tierra” y “Alturas de Macchu Picchu”. En la primera, Neruda se consagra a trazar el origen ritual y mítico de América. En la segunda, el gran poeta chileno se centra en la fortaleza inca para trazar la oposición entre el hanan (lo alto) frente al hurin (lo bajo) tan típica de la cosmovisión andina. El hablante, en tal sentido, asciende desde la oscuridad y llega hasta la luz representada por Macchu Picchu. Veamos de qué manera algunos rasgos de *Canto General* están presentes

en *Baladas peruanas* de González Prada, aunque, sin duda, la profundidad y vuelo lírico del poeta chileno supera largamente la del intelectual peruano, quien conocía la sociedad incaica a través de una sola fuente: *Comentarios reales*, del Inca Garcilaso de la Vega.

A) LA COSMOGONÍA AMERINDIA: BALADAS PERUANAS Y CANTO GENERAL

González Prada traza una cosmogonía, vale decir, un sistema de formación del universo o de una cultura en *Baladas peruanas*. En este poemario se explica míticamente el origen del río Rímac o del Imperio de los Incas; asimismo se desarrolla cómo aconteció la fundación del Cuzco. Uno de los aspectos de *Baladas...* que antecede a *Canto General* es la simbología del maíz asociado al origen del mundo en las culturas amerindias:

EL MAÍZ

I

Era un antiguo Monarca

De fabuloso existir,

Pues sus años fueron muchos,

Pues sus años fueron mil.

Mas por breve sus vasallos

Lamentaron tal vivir,

Que dichoso fue su reino,

Que fue constante festín.

-No por mí la muerte lloro,

Oh pueblo, lloro por ti:

"Quizás te oprima un tirano

Con la fuerza y el ardid!"

*Dijo el piadoso Monarca;
Y en tranquilo sonreír
Los cansados ojos cierra,
Y duerme el sueño sin fin.*

II

*Reina el hambre pavorosa,
Y en el pueblo, ayer feliz,
No hay un reparo a los males,
No hay un término al gemir.*

*Yermos son los sembradíos,
Que ya la guerra civil,
Que la plaga de las plagas,
Imprimió su paso allí.*

*-“Oh grande, oh noble Monarca,
Exclama el pueblo infeliz,
¡Ay! ¿Por qué nos desamparas
Si clamamos hoy por ti?”*

*En la tumba del Monarca
Se mira entonces surgir
Una planta floreciente,
Una planta de Maíz. (González Prada, 1988, pp. 420-421)*

El poeta emplea el romance de versos octosílabos como forma estrófica de origen popular. Desde el punto de vista figurativo, hay ciertos ecos barrocos en el empleo del hipérbaton en "El maíz"; pero, a la vez, se manifiestan tanto el empleo del adjetivo antepuesto al sustantivo como la anáfora del conector causal "pues", aspecto último que le da un cierto temple argumentativo al texto inserto en *Baladas peruanas*, poemario que defiende al indígena frente a la agresión del hombre occidental, aspecto que desarrollaremos más adelante.

El hablante desarrolla una cosmogonía: la muerte del monarca implica el nacimiento de un ser nuevo (el maíz). La visión cíclica del tiempo, tan típico de las culturas andinas, se manifiesta en este caso: el fin de la existencia implica el surgir del maíz. La gran oposición en el poema se da entre la sequía asociada a la guerra ("Yermos son los sembradíos/ Que ya la guerra civil") y "la planta floreciente" vinculada, sin duda, a la paz. El orden (el monarca en su plenitud de vida) conduce al caos (la muerte del gobernante y el predominio simbólico de los terrenos secos) para concluir en un nuevo nacimiento. Además, González Prada emplea, como el cronista Inca Garcilaso de la Vega, la explicación por semejanza (Moraña, 1988) para mostrar la sociedad incaica al lector occidental. En tal sentido, el autor de *Baladas peruanas* concibe que el Inca semeja un monarca europeo (un Rey como el de España) y, de esa manera, hace inteligibles algunas particularidades del sistema político inca al lector occidental poco familiarizado con este último. No obstante, sería pertinente matizar la aseveración antes formulada. El monarca inca no es -- según González Prada-- un tirano, sino un individuo piadoso y noble que conduce al progreso a su pueblo. La muerte de aquel significa la incertidumbre y el pesar incontenibles en sus súbditos.

Neruda, en "Vegetaciones" de la sección "La lámpara en la tierra", también alude al maíz como fundamento de la cosmogonía americana:

*Un nuevo aroma propagado
llenaba, por los intersticios
de la tierra, las respiraciones
convertidas en humo y fragancia:
el tabaco silvestre alzaba*

*su rosal de aire imaginario.
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.
Arruga y extensión, diseminaba
la semilla del viento
sobre las plumas de la cordillera,
espesa luz de germen y pezones,
aurora ciega amamantada
por los ungüentos terrenales
de la implacable latitud lluviosa,
de las cerradas noches manantiales,
de las cisternas matutinas. (Neruda, 1980, pp. 9-10)*

Sin embargo, las diferencias son también ostensibles. No se utiliza el octosílabo como en el poema de González Prada, sino una polimetría donde predomina, sobre todo, el eneasílabo. En el plano figurativo, Neruda describe las sensaciones olfativas y visuales a través de un cúmulo de metáforas: la respiración se convierte en fragancia y humo. Por eso, los aromas de la naturaleza invaden los lugares de la naturaleza. El maíz es el símbolo mítico, el principio cosmogónico a través del cual se organiza el mundo.

Neruda, situado en un contexto histórico disímil, ya no emplea la explicación por semejanza (perceptible en *Baladas peruanas*, poemario decimonónico que tiene algunos ecos del Inca Garcilaso de la Vega), sino la personificación de la naturaleza: el tabaco se alza; el maíz tiene estatura. Al margen de ello --como en el poema de

González Prada aunque con matices distintivos-- se observa, en "Vegetaciones", el tiempo cíclico que se evidencia en el nacimiento, la muerte y el posterior resurgir de los dioses. En primer lugar, la muerte ("tuvo/ muertos bajo las raíces"); después, la cuna y el crecimiento ("y luego, en su cuna, miró/ crecer los dioses vegetales"). A diferencia de González Prada, Neruda prosigue la tradición de Andrés Bello ("Oda a la zona tórrida") y de José Martí (*Nuestra América*) para concebir que América es, desde el punto de vista de la cosmogonía, un solo país cuyo origen no es explicada como una creación *exnihilo* (por ejemplo, en la Biblia, donde Dios crea el mundo desde la nada), sino por ordenación tan típica de las civilizaciones amerindias (Pease, 1982). Verbigracia, Wiracocha ordena el mundo en la mitología andina. El dios Sol envía a sus dos hijos, Manco Cápac y Mama Oclo, para que organicen el mundo y, por ello, lo liberen del caos. En "Vegetaciones", el maíz es visto como un dios vegetal (obvias reminiscencias del *Popol Vuh*) que se desgrana y disemina "la semilla del viento" en una atmósfera signada por la presencia de la Madre Tierra (la Pachamama): "espesa luz de germen y pezones", "aurora ciega amamantada", verbigracia.

B) LA SIMBOLOGÍA DE LA PIEDRA

Otro componente central es la simbología de la piedra en *Baladas peruanas*. González Prada explora el contenido ritual de esta última en el ámbito de la cultura andina y, para ello, se sustenta en el Inca Garcilaso de la Vega, quien relata la historia de una piedra que "está en el llano, antes de la fortaleza. Dicen los indios que del mucho trabajo que pasó por el camino hasta llegar allí se cansó y lloró sangre que no pudo llegar al edificio. La piedra no está labrada sino tosca, como la arrancaron de donde estaba escuadrada. Mucha parte de ella está debajo de la tierra" (1995, II, p. 487). Esta tradición indígena relatada por el Inca Garcilaso es retomada por González Prada en su poema "La piedra cansada", donde se perciben dos voces: la del Inca y la de la piedra. El primero afirma: "—Oh mis vasallos,/ Volad a puna y valles,/ Quiero moles de granito,/ De granito colosales" (González Prada, 1988, p. 432). Luego se relata cómo millares de indios cargan el gigante monolito y varios mueren a consecuencia del fatigante trabajo. El final sorpresivo

del texto subraya: "*Mas la piedra, fatigada,/ Dice: --'¡Basta!' y llora sangre*" (González Prada, 1988, p. 432).

La personificación ubicada en el campo figurativo de la metáfora (Arduini, 2000) subraya cómo la piedra es mudo testigo del trajinar del hombre en el mundo. Para el hombre andino, la piedra se asocia con el carácter divino de la huaca. Por eso, en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, Ernesto dice a su padre frente al templo de Inca Roca en el Cuzco: "Cada piedra habla. Esperemos un momento" (Arguedas, 1978, p. 12). En este caso, podemos observar cómo la piedra se asocia con la oralidad por oposición a la escritura alfabética occidental impuesta por los conquistadores españoles.

Sin duda, la piedra es uno de los grandes símbolos de *Canto general*. Neruda practica una poesía intercultural (Fernández, 2014) y, en tal sentido, la piedra se sitúa en el ámbito de las estructuras figurativo-simbólicas. El hablante afirma: "Yo, incásico del légamo,/ toqué la piedra y dije:/ Quién/ me espera?" (Neruda, 1980, p. 8). El acto de tocar la piedra significa actualizar un tiempo ritual por el cual el ser humano, en el mundo andino, se integra a la naturaleza como un todo de acuerdo con un principio holístico, es decir, los hombres entran en relación con el mundo sobre la base de la noción de convivencia cósmica (Estermann, 2006). Asimismo, las piedras tienen un contenido maternal: "Madre de las piedras/ oscuras que teñirían/ de sangre tus pestañas!" (Neruda, 1980, p. 16). A ello hay que añadir la humanización de las piedras que aparecen descalzas como si estuvieran contemplando el universo; asimismo, al final de "La lámpara en la tierra", se afirma: "Mira las piedras de Arauco" (Neruda, 1980, p. 22). Parece que estas ahora yacen solitarias conversando con los árboles mientras que el puma camina entre las hojas.

No obstante, en "Alturas de Macchu Picchu", la piedra adquiere una solemnidad ritual de grandes proporciones. El yo poético busca la eternidad y toca la piedra para encontrar lo insondable. Escala al hanan (la esfera de lo alto en el mundo andino) y allí encuentra nuevamente el significado maternal de la piedra: "Madre de piedra, espuma de los cóndores" (Neruda, 1980, p. 29). La rosa es pétrea y permanente hasta llegar a caracterizar "una vida de piedra después de

tantas vidas" (Neruda, 1980, p. 31). Macchu Picchu, por ello, es una obra construida sobre la base del sacrificio de tantos seres humanos. En la parte IX, hay una sucesión de metáforas: una adjetival acompañada por otra de genitivo: "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" (Neruda, 1980, p. 33). La progresión temática es ostensible: de la fecundación del polen llegamos al alimento esencial (el pan) y a la eternidad de la rosa concretizada en la fortaleza inca para concluir en la simbología acuática y en la luminosidad. Obviamente, el agua y la luz son dos elementos que configuran una cosmogonía: el río Urubamba completa la imagen de Macchu Picchu asociado al orden luminoso. Sin embargo, el poeta tiene la virtud de no idealizar el pasado inca y le pregunta a Macchu Picchu: "Devuélveme al esclavo que enterraste!" (Neruda, 1980, p. 35). Por eso, Neruda supera la visión del incaísmo (representado por José Joaquín Olmedo en "A la victoria de Junín", donde el inca Huayna Cápac era idealizado y apoyaba la gesta de los criollos independentistas), así como el indianismo modernista de José Santos Chocano, quien elogiaba a los caballos de los conquistadores y veía al indígena solamente como parte del paisaje americano. Por el contrario, el poeta chileno concibe al hombre amerindio, provisto de una rica subjetividad y como un sujeto capaz de construir una cultura y de transformar la sociedad. Por ello, la de Neruda es una visión del mundo andino muy cercana a la de César Vallejo y José María Arguedas.

C) LA DEFENSA DEL MINERO POR GONZÁLEZ PRADA Y NERUDA

Uno de los grandes poemas de González Prada, en *Baladas peruanas*, es "El mitayo". Trata del indígena que trabajará (a través del sistema de la mita impuesto por la Corona española) en la mina hasta encontrarse con el rostro de la muerte:

--*"Hijo, parto: la mañana
reverbera en el volcán;
dame el báculo de chonta,
las sandalias de jaguar".*

--"Padre, tienes las sandalias,
tienes el báculo ya;
mas, ¿por qué me ves y lloras?
¿a qué regiones te vas?"

--"La injusta ley de los Blancos
me arrebató del hogar:
voy al trabajo y al hambre,
voy a la mina fatal".

"Tú que partes hoy en día,
dime, ¿cuándo volverás?"
"Cuando el llama de las punas
ame el desierto arenal".

--"¿Cuándo el llama de las punas
las arenas amarará?"

--"Cuando el tigre de los bosques
beba en las aguas del mar".

---"¿Cuándo el tigre de los bosques
en los mares beberá?"

--"Cuando del huevo de un cóndor
nazca la sierpe mortal".

--"¿Cuándo del huevo de un cóndor
una sierpe nacerá?"

--"Cuando el pecho de los Blancos

se conmueva de piedad”.

--“*¿Cuándo el pecho de los Blancos
piadoso y tierno será?”*

--“*Hijo, el pecho de los Blancos
no se conmueve jamás”.* (González Prada, 1988, pp. 458-459)

Aquí están presentes los cuatro niveles de la poesía intercultural. En el estrato de la lengua, destaca, desde el punto de vista lexical, el empleo del término “mitayo” que procede del vocablo quechua “mit’a”, trabajo por turnos. Además, hay el empleo de un registro coloquial literaturizado a través de la utilización del diálogo que cuestiona el registro formal de corte modernista.

En el nivel de la estructuración literaria, González Prada usa la estructura formal y narrativa de las baladas inglesas y germánicas; pero, ante el impacto del referente amerindio (Cornejo Polar, 1980), las transforma en cuartetos de octosílabos cuyos versos pares tienen rima asonante y los impares quedan libres. El octosílabo es un verso de tradición popular en español y sirve al poeta, en este caso, para trazar una denuncia social: el indígena terminará trabajando, hasta su muerte, en una mina.

En el plano de las estructuras figurativo-simbólicas, destaca el uso de la anáfora que implica el desplazamiento del indígena hacia el lugar donde será obligado a trabajar y ello se logra a través de la iteración del verbo “ir”: “voy al trabajo y al hambre,/ voy a la mina fatal”. Asimismo, destaca la metáfora “Cuando del huevo de un cóndor/ nazca la sierpe mortal”, donde se oponen el hanan (asociado al cóndor y a lo alto) con el hurin (relacionado a la serpiente y a lo bajo).

En el estrato de la cosmovisión, vemos el papel del sujeto migrante. Se trata de una migración forzosa, pues el padre se ve obligado a desplazarse de su hogar a las minas. El trabajo constituye, en este caso, sinónimo de una modernización autoritaria que obliga al progenitor a que realice actividades que están en contra de su voluntad. Frente a ello, tenemos una concepción mítica andina: el báculo del

padre es un poste de ordenación del cosmos: "Padre, tienes las sandalias,/ tienes el báculo ya". Dicho báculo se asocia, en el poema, con el saber que, generación tras generación, el padre transmite al hijo. En tal caso, el migrante deja su hogar y a su hijo. Este hecho es secuela del impulso modernizador representador por los grupos hegemónicos (encarnado por "los Blancos" en el poema) (Fernández, 2016).

Neruda también defiende al trabajador de las minas y dicha particularidad aparece en "La tierra se llama Juan", una de las partes de *Canto general* donde el poeta chileno cede su voz a los trabajadores que hablan en primera persona. Hay dos poemas dedicados a los mineros. Uno de ellos donde se expresa el maestro Huerta que trabaja en una de las minas de Antofagasta y otro texto donde deja sentir su voz de protesta el minero José Cruz Achachalla, quien afirma lo siguiente:

IX

*Sí, señor, José Cruz Achachalla,
de la Sierra de Granito, al sur de Oruro.
Pues allí debe vivir aún
mi madre Rosalía:
a unos señores trabaja,
lavándoles, pues, la ropa.
Hambre, pasábamos capitán,
Y con una varilla golpeaban
a mi madre todos los días.
Por eso, me hice minero.
Me escapé por las grandes sierras,
una hojita de coca, señor,
unas ramas sobre la cabeza
y andar, andar, andar. Los buitres
me perseguían desde el cielo,
y pensaba: son mejores*

*que los señores blancos de Oruro,
y así anduve hasta el territorio
de las minas.* (Neruda, 1980, pp. 260-261)

De la misma forma que González Prada, aunque con matices distintivos, Neruda practica una poesía intercultural que busca el diálogo entre las culturas occidentales y las amerindias. En el plano de la lengua, destaca el empleo de un registro coloquial literaturizado. El tono oral del discurso del minero se evidencia en la expresión "Hambre, pasábamos capitán" y en la renuencia al empleo de metáforas o de giros figurativos que le hubieran dado mayor formalidad lingüística al discurso. Aquí se observa una crítica a la ciudad letrada (Rama, 1984), impuesta por la élite hegemónica desde el Virreinato hasta inicios del siglo XX donde cobra fuerza el pensamiento opositor de González Prada, quien coincide con Neruda en el cuestionamiento del orden impuesto por las clases dominantes.

En la esfera de la estructuración literaria, Neruda concibe un poema-testimonio en verso libre donde un sujeto periférico (léase marginal) reconstruye su propia historia excluida de la visión impuesta por los sectores hegemónicos. Para Neruda, la historicidad no solo la hacen los grandes héroes; sino, sobre todo, los marginados como los mineros, agricultores, entre otros. *Canto general* como proyecto poético implica estructuralmente la inclusión de textos hablados por personas silenciadas por la ciudad letrada.

En el plano de las estructuras figurativo-simbólicas, José Cruz Achachalla masca la hoja de coca en las alturas de Oruro. Dicha costumbre milenaria implica no solo un simbolismo, sino la actualización de un tiempo mítico de comunicación con los dioses porque la coca tiene, para el hombre andino, un contenido sagrado. Además, está la metonimia de efecto-cause ("unas ramas sobre la cabeza" en vez de *estar debajo de un árbol*) porque implica que el ser humano, en la cosmovisión amerindia, dialoga e interactúa con la naturaleza como si fuera esta un sujeto parlante que lo acompaña en su trajinar en el mundo.

En el nivel de la cosmovisión, vemos, como en el poema de González Prada, la presencia del sujeto migrante; pero nuevamente se trata de una migración

forzosa: el minero se ve obligado a escapar para sobrevivir, pues lo perseguían de manera incesante. Resulta interesante observar cómo tanto en el texto de González Prada como en el de Neruda está la presencia de los blancos como figuras opresoras que sojuzgan al hombre andino que trabaja en las minas.

D) LA POLIACROASIS Y LA POESÍA INTERCULTURAL: BALADAS PERUANAS Y CANTO GENERAL

La poliacroasis (Albaladejo, 2009) es un procedimiento por el cual un locutor, en un poema, se dirige a varios alocutarios representados. Es uno de los rasgos de lo que hemos denominado poesía intercultural (Fernández Cozman, 2014, 2015, 2016) que, como dijimos antes, busca el diálogo entre las culturas occidentales y las amerindias. Dicho tipo de escritura poética nace en el contexto de las vanguardias literarias en América Latina y se desarrolla en la posvanguardia. Algunos de los representantes de la poesía intercultural son César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, Ernesto Cardenal. No se debería confundir la poesía intercultural en castellano con la poesía en lengua quechua, practicada por José María Arguedas, entre otros autores.

En "Kon", poema de *Baladas peruanas*, se manifiesta la poliacroasis, pues el locutor se dirige a cinco alocutarios (la lluvia, los ríos, las rocas, la arena y el "tú"):

--"Lluvia, detente en los cielos;

Ríos, id por otros álveos;

Rocas, bajad de las cumbres;

Arena, invade los campos;

Y tú, región maldecida,

Funesto nido de ingratos,

Vuelve a ser eternamente

Como fuiste en el pasado..." (González Prada, 1988, p. 402)

Desde el punto de vista de la pragmática textual, la acción discursiva de Kon, el dios de la lluvia, como locutor personaje es cambiar la conducta de los cinco alocutarios personificados. En tal sentido, hay un tono imperativo en los versos octosílabos: el poema se convierte en una orden impartida por una deidad.

En "Alturas de Macchu Picchu", el locutor personaje se dirige a varios alocutarios (Fernández Cozman, 2014) Macchu Picchu, Juan Cortapiedras, Juan Comefrío, Juan Piesdescalzos, entre otros:

*Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano* (Neruda, 1980, p. 36)

En la parte XII de "Alturas de Macchu Picchu", el hablante se dirige a muchos alocutarios (el labrador, el tejedor, el pastor, el albañil, entre otros):

*Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:
domador de guanacos tutelares:
albañil de andamio desafiado:
aguador de lágrimas andinas:
joyero de los dedos machacados:
agricultor temblando en la semilla:
alfarero en tu greda derramado:
traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.* (Neruda, 1980, p. 36)

¿Cuál es el sentido de la poliacroasis? El locutor, en la poesía de González Prada y de Neruda, busca dirigirse a una vasta audiencia constituida no solo por ciertos elementos de la naturaleza, sino por sujetos periféricos. Dirigirse a "Juan Comefrío", por ejemplo, es superar la estética modernista de Rubén Darío donde aparecían princesas y otros personajes aristocráticos como individuos que

constituían la ciudad letrada. Que Kon, en el texto de González Prada, se dirija a la lluvia, los ríos y las rocas significa que el dios andino tiene ahora la voz para transformar el comportamiento de sus interlocutores.

González Prada, en tal sentido, es un antecedente de Neruda en el largo camino de la poesía latinoamericana. El primero no llegó a tocar la cumbre de la gran poesía, pero supo abrir camino para que otros poetas, como Vallejo y Neruda, pudieran pergeñar obras que hoy son joyas de la literatura universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albaladejo, T. (2009). "La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural". *Castilla. Estudios de literatura*, 0, 1-26. Recuperado de <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1/1>
- Araya, G. (1978). "El *Canto general* de Neruda: poema épico lírico". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 7-8, 119-152.
- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Arguedas, J. M. (1978). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- Cornejo Polar, A. (1980). *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima: Lasontay.
- De Costa, R. (1979). *La poesía de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Andrés Bello
- Espino, G. (1999). *Imágenes de inclusión andina: literatura peruana del siglo XIX*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias de la UNMSM e Instituto de Investigaciones Humanísticas. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/imagen_inclusion_andina/Portada.htm
- Estermann, J. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología (ISEAT).

- Fernández Cozman, C. (2014). La poliacroasis y el referente prehispánico en 'Alturas de Macchu Picchu' de Pablo Neruda. *Alma Mater*, 1, 19-26.
- Fernández Cozman, C. (2015). *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz*. 2da. edición. Huarás: Killa Editores.
- Fernández Cozman, C. (2016). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Lima: Universidad de Lima.
- González, Prada, M. (1988). *Obras*. Tomo III, volumen 5. Lima: Ediciones Copé.
- Inca Garcilaso de la Vega (1995). *Comentarios reales de los incas*. Edición de Carlos Aranibar. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 2 tomos.
- Loyola, H. (2010). Guía a esta selección de Neruda (nota al texto). Neruda, Pablo. *Antología general* (pp. LXXXV-CX). Lima: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Montes, H. (1974). *Para leer a Neruda*. Buenos Aires: Francisco de Aguirre.
- Moraña, M. (1988). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 28, 55-68.
- Neruda, P. (1980). *Canto General*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Pease G.Y., F. (Ed.) (1982). Prólogo. *El pensamiento mítico* (pp. 9-28). *Antología*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rodríguez Monegal, E. (1966). *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. Buenos Aires: Losada.
- Schopf, F. (2000). *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre poesía en Chile*. Santiago de Chile: LOM.
- Sicard, A. (2011). *El mar y la ceniza. Nuevas aproximaciones a la poesía de Pablo Neruda*. Santiago de Chile: LOM.
- Tauzin Castellanos, I. (2004). Prefacio. González Prada, Manuel. *Baladas* (pp. 7-16). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

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