

**REFIGURACIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO-NACIÓN
COLOMBIANO EN EL DISCURSO ESTÉTICO DE
“LA VICTORIA DE JUNÍN. CANTO A BOLÍVAR”,
DE JOSÉ JOAQUÍN OLMEDO**

DIANA TERESA CONTRERAS SALAZAR

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA
2007**

**REFIGURACIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO-NACIÓN
COLOMBIANO EN EL DISCURSO ESTÉTICO DE
“LA VICTORIA DE JUNÍN. CANTO A BOLÍVAR”,
DE JOSÉ JOAQUÍN OLMEDO**

DIANA TERESA CONTRERAS SALAZAR

**Trabajo presentado como requisito parcial para optar al título de
Magíster en Semiótica**

**Director
HORACIO ROSALES CUEVA
Ph D. en Semiótica**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA
2007**

CONTENIDO

| | Pág. |
|--|------|
| INTRODUCCIÓN | 15 |
| 1. PRESENTACIÓN GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN | 18 |
| 1.1 LITERATURA: MEDIADORA EN LA SIGNIFICACIÓN DEL MUNDO | 18 |
| 1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA | 22 |
| 1.3 JUSTIFICACIÓN | 23 |
| 1.4 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN | 31 |
| 1.5 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL MODELO DE ANÁLISIS | 32 |
| 1.6 METODOLOGÍA DEL TRABAJO | 36 |
| 2. FUNDAMENTO CONCEPTUAL DESDE LAS TEORÍAS SEMIÓTICAS Y LITERARIA DE ANÁLISIS | 38 |
| 2.1 LA ODA COMO OBJETO SEMIÓTICO | 38 |
| 2.2 LO SENSIBLE/INTELIGIBLE Y LA COMPLEJIDAD SEMIÓTICA | 38 |
| 2.3 LA ODA COMO OBJETO LITERARIO | 42 |
| 2.4 LA REPRESENTACIÓN MIMÉTICA EN LA ODA | 45 |
| 2.4.1 Mímesis I. Prefiguración del campo práctico de la oda | 45 |
| 2.4.2 Mímesis II: Configuración de un mundo posible en la oda | 55 |
| 2.4.2.1 Descripción de la oda como objeto literario | 55 |
| 2.4.2.2 Condiciones de aparición de la oda | 55 |
| 2.4.2.3 Organización formal del poema (la norma poética) | 56 |
| 2.4.3 Mímesis III: refiguración de la visión del mundo en la oda | 63 |

| | Pág. |
|---|------|
| 3. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA ENUNCIACIÓN EN LA ODA | 66 |
| 3.1 LA ODA: TEXTO Vs. DISCURSO | 66 |
| 3.2 LA ODA: DISCURSO, ENUNCIACIÓN Vs. RELATO Y NARRACIÓN | 67 |
| 3.3 OPERACIONES DE DELEGACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN EN LA ODA | 72 |
| 3.4 LA TEMPORALIDAD EN LA ODA | 77 |
| 4. ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS SEMÁNTICAS ELEMENTALES Y NARRATIVAS EN EL DISCURSO DE LA ODA | 83 |
| 4.1 EL CAMPO POSICIONAL Y LA FUNCIÓN SEMIÓTICA | 83 |
| 5. ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN EL OBJETO DE ESTUDIO | 111 |
| 5.1 LOS ACTANTES TRANSFORMACIONALES | 111 |
| 5.2 LAS MODALIDADES DISCURSIVO-NARRATIVAS | 111 |
| 5.3 TRIDIMENSIONALIDAD DEL LENGUAJE | 119 |
| 5.3.1 Racionalidad de la acción: la programación | 120 |
| 5.3.2 Esquemas narrativos canónicos | 123 |
| 5.3.3 Racionalidad del acontecimiento pasional | 136 |
| 6. ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS SEMÁNTICAS SUPERFICIALES EN EL OBJETO DE ESTUDIO | 149 |
| 6.1 ESTRUCTURAS TEMÁTICAS | 149 |
| 6.2 ESTRUCTURAS FIGURATIVAS | 149 |

| | Pág. |
|--|------|
| 6.3 LO TEMÁTICO, LO FIGURATIVO Y LO AXIOLÓGICO EN LA ODA | 150 |
| 7. CONCLUSIONES | 163 |
| BIBLIOGRAFÍA | 167 |

LISTA DE FIGURAS

| | Pág. |
|--|------|
| FIGURA 1. CORRELACIÓN ENTRE LAS MIMESIS Y EL ANÁLISIS SEMIÓTICO | 37 |
| FIGURA 2. DIAGRAMA ASOCIATIVO DE LA TEORÍA DE LAS MIMESIS Y EL DISCURSO: “LA VICTORIA DE JUNÍN. CANTO A BOLÍVAR” | 45 |
| FIGURA 3. ESQUEMA DEL CAMPO POSICIONAL | 87 |
| FIGURA 4. ESQUEMA TENSITO DE CORRELACIÓN ENTRE LAS VALENCIAS PERCEPTIVAS | 88 |
| FIGURA 5. DISTRIBUCIÓN DE PRESENCIAS EN EL PRIMER CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 91 |
| FIGURA 6. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN TENSIÓN EN EL PRIMER CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 92 |
| FIGURA 7. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL SEGUNDO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 94 |
| FIGURA 8. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN TENSIÓN EN EL SEGUNDO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 95 |
| FIGURA 9. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL TERCER CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 96 |
| FIGURA 10. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN TENSIÓN EN EL TERCER CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 97 |
| FIGURA 11. DISTRIBUCIÓN DE VALORES SEGÚN POSICIONES ACTANCIALES EN | 98 |

| | Pág. |
|--|------|
| EL TERCER CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | |
| FIGURA 12. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL CUARTO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 99 |
| FIGURA 13. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN TENSIÓN EN EL CUARTO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 100 |
| FIGURA 14. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL QUINTO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 101 |
| FIGURA 15. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN TENSIÓN EN EL QUINTO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 102 |
| FIGURA 16. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL SÉPTIMO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 103 |
| FIGURA 17. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN EL SÉPTIMO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 104 |
| FIGURA 18. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN EL SÉPTIMO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 105 |
| FIGURA 19. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL OCTAVO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 106 |
| FIGURA 20. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN EL OCTAVO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA | 107 |
| FIGURA 21. SISTEMA AXIOLÓGICO EN EL DISCURSO DE LA ODA DEFINIDO A | 109 |

| | Pág. |
|---|------|
| PARTIR DE LOS ACTANTES POSICIONALES EN EL DISCURSO POÉTICO DE OLMEDO | |
| FIGURA 22. ESQUEMA ACTANCIAL DEL PROGRAMA NARRATIVO DE LA BÚSQUEDA | 126 |
| FIGURA 23. ESQUEMA DE PROGRAMA DE PRUEBA DEL SUJETO DE ACCIÓN EN LA ODA | 135 |
| FIGURA 24. RELACIÓN FIGURATIVA Y TEMÁTICA EN LA ODA. | 151 |
| FIGURA 25. CLASIFICACIÓN DE LAS FIGURAS EN LA /VERTICALIDAD | 154 |
| FIGURA 26. CLASIFICACIÓN DE LAS FIGURAS EN LA /ESPACIALIDAD/ | 155 |

ANEXOS

| | Pág. |
|---|------|
| ANEXO. "LA VICTORIA DE JUNÍN CANTO A BOLÍVAR" | 169 |

RESUMEN

TÍTULO:

REFIGURACIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO-NACIÓN COLOMBIANO EN EL DISCURSO ESTÉTICO DE “LA VICTORIA DE JUNÍN. CANTO A BOLÍVAR, DE JOSÉ JOAQUÍN OLMEDO*.

AUTOR:

CONTRERAS Salazar, Diana Teresa**

PALABRAS CLAVE:

Semiótica discursiva
Literatura independista
Mundo posible en el texto literario
Poesía de exaltación
Recorrido pasional de la vergüenza

CONTENIDO:

El análisis semiótico permite establecer los procesos de producción de la significación en el texto literario “la victoria de Junín. Canto a Bolívar”, posibilitando la comprensión del pasado de la cultura colombiana. La presente investigación se direcciona hacia la descripción, análisis y explicación de la Oda, suscitando la emergencia de los conjuntos significantes que constituyen el sistema del discurso.

* Tesis de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Maestría en Semiótica. Director de Tesis: Horacio Rosales Cueva.

La obra analizada es un objeto literario dentro del cual existe un mundo de ficción. Éste, toma forma a partir del campo práctico del mundo prefigurativo real, del cual se vale el escritor para 'hacer creer' al lector la existencia del mundo que le da a conocer en el acto de enunciación. Quien interactúa con el texto literario, entra en el juego de refiguración de ese mundo posible configurado en el discurso, haciendo surgir un mundo de la interpretación. Dicho mundo entra a formar parte del campo de la praxis humana, estimulando el proceso de semiosis o significación de la realidad.

La metodología seguida se apoya en el recorrido generativo de la semiótica discursiva que, como método, aborda de manera ascendente las estructuras elementales o tensivas, pasando por las semio-narrativas, las semánticas hasta llegar a las figurativas. La significación primaria o sentido de base del discurso es tangible en los distintos esquemas de orden semiótico que describen el poema de Olmedo. Las hipótesis conclusivas del análisis plantean ciertas características del universo sociolectal americano relacionadas con la dimensión política, desde la estética literaria.

SUMMARY

TÍTULO:

“REFIGURATIONS ABOUT THE CONSTRUCTION OF THE COLOMBIAN STATE-NATION IN THE ESTHETIC SPEECH OF “THE VICTORY OF JUNIN. SONG TO BOLÍVAR” OF JOSE JOAQUÍN OLMEDO*.

AUTHOR:

CONTRERAS Salazar, Diana Teresa**

CLUE WORDS:

Discursive Semiotics
Literature of independence
Possible world in the literary text
Poetry of exaltation
Passionate program of the shame

CONTENT:

The semiotic analysis allows establishing the processes of production of the signification in the literary text “the victory of Junín. Song of Bolívar”, making possible the comprehension of the past of the Colombian culture. The present investigation attempts to the description, analysis and explanation of the Ode, provoking the emergency of the significant groups that constitute the system of speech.

The analyzed work is a literary object in which a world of fiction exists. This one takes on its appearance from the practical field of the real prefigurative world from

* Thesis

** Human Sciences Faculty. Master on Semiotics. Director of Thesis: Horacio Rosales Cueva.

which the author takes advantage to 'make the reader believe' in the existence of the world that the writer lets him know in the act of enunciation. The one who interacts with the literary text comes into a game of refiguration of the possible world configured in the speech, making come up a world of interpretation. Such world becomes part of the human praxis field, stimulating the process of semiosis or signification of the reality.

The followed methodology is supported in the generative analysis of the discursive semiotics that, as a method, approaches to the elemental or tensive structures, going through the semio-narrative ones, the semantic and the figurative, in an ascendant way. The primary signification or base meaning of is tangible in the different schemes of semiotic order that describe Olmedo's poem. The conclusive hypothesis of the analysis propose some characteristic of the American sociolectal universe related to the political dimension, from the literary esthetic.

INTRODUCCIÓN

Ahora nos enfrentamos a los placeres de la construcción... no podemos representarnos un todo hecho de cambios, un cuadro, un edificio de múltiples cualidades, más que como lugar de las modalidades de una sola materia o ley, cuya oculta continuidad afirmamos en el preciso instante en que reconocemos ese edificio como conjunto, dominio limitado de nuestra investigación.

Paul Valery, *Escritos sobre Leonardo, 1894*¹.

La presente investigación semiótica tiene como objeto abordar un fenómeno discursivo, describirlo, analizarlo y explicarlo. Para ello debe considerarse que la labor investigativa es el pilar del hacer científico, es el elemento articulador de éste, que a su vez se define, en términos tradicionales, como el estudio del problema del conocimiento universal. Justamente, la realidad fenoménica de los discursos literarios implica un trabajo de investigación de rigor, desde el cual se define al analista como participante de la construcción del pensamiento científico, en tanto busca los medios para explicar cómo se organiza discursivamente la significación que tiene efectos de sentido en la compleja realidad socio-cultural en la cual se produce. Desde esta perspectiva, como investigadores, somos actores del acercamiento positivo entre el pensamiento y el mundo. La contribución que desde la ciencia podemos hacer surge de un ambiente de reflexión donde se busca ahondar en la manera cómo se construye el tejido discursivo y en qué forma se integran sus componentes estructurales para significar un sentido del mundo.

La Universidad Industrial de Santander de Bucaramanga, siendo un ámbito de investigación y mediación científica, propende a conformar grupos de investigadores que se basen en diversas disciplinas científicas para hacerse cargo del análisis de problemas que competan al conocimiento y a la comprensión de la cultura. La facultad de ciencias humanas de la UIS tiene como misión “responder, desde programas de investigación científica y planes de formación de profesionales, a la necesidad de resolución de los problemas sociales”². Esto valida la realización de aportes al conocimiento desde el análisis de discursos que interesan, entre otros objetos, la literatura. Mediante una lectura semiótica se

¹ RESTREPO, Mariluz. Ser-Signo-Interpretante. Filosofía de la Representación de Charles S. Peirce. Santafé de Bogotá: Significantes de Papel, 1993, p.67.

² Facultad de Ciencias Humanas. Palabra Viva. Universidad Industrial de Santander. Boletín Trimestral. No.04, (enero-marzo de 1999), p.30.

puede representar el horizonte de un mundo posible de discursos puntuales del siglo XIX en Colombia, producciones de una práctica enunciativa que son influyentes en el presente. La utilidad de estos análisis estriba en que "...comprender el pasado es dedicarse a definir los factores sociales, descubrir sus interacciones, sus relaciones de fuerza, y a descubrir, tras los textos, los impulsos (conscientes, inconscientes) que dictan los actos"³. Dentro de este orden de ideas, este trabajo busca analizar el poema de José Joaquín Olmedo, "La Victoria de Junín. Canto a Bolívar", con el fin de identificar y analizar allí los valores y significados propios de una visión de mundo manifiesta en ese acto discursivo.

La orientación que tiene nuestro análisis está moderada por los objetivos del macro proyecto propuesto conjuntamente por la Maestría en Semiótica y la Escuela de Historia para lograr un trabajo interdisciplinario dentro de la Facultad de Ciencias Humanas. En dicha empresa investigativa, denominada "Las postulaciones del estado-nación en la literatura Colombiana del siglo XIX", se pretende abordar distintos discursos estético-literarios para establecer las axiologías que ellos portan y figurativizan de una cultura concreta en su devenir histórico. La cooperación entre las hipótesis semióticas e históricas busca innovar el trabajo acerca de la comprensión de la cultura Colombiana. Así, en tanto el objeto de análisis tiene carácter cultural, concierne a una realidad humana y por ende tiene atribuciones históricas innegables.

El fundamento metodológico del análisis tiene, sin embargo, una distinción estrictamente semiótica, que lo diferencia del hacer de la Historia. Aunque se comparte el mismo interés institucional, el propósito del análisis semiótico involucra el acercamiento a la realidad mediada por el lenguaje (o el encuentro de diversas formas expresivas), y no a los hechos históricos verificables⁴. Se trata así de acceder a una visión de mundo de una cultura, expresado en la organización semántica del discurso y correspondiente al trayecto de la experiencia espacio-temporal convertida en relato o narratividad. El trabajo semiótico se encamina, específicamente en el análisis de contenidos, hacia la dilucidación de un sistema de valores y a las recurrencias semánticas que permiten la reconstrucción de una "forma de vida" o una visión de mundo expresada por cada discurso puntual. En otras palabras, el análisis semiótico permite adentrarse en la representación del mundo natural expresada a través de operaciones de enunciación, de figuras con

³VILAR, Pierre. Iniciación al vocabulario del análisis histórico. Traducción castellana de M. Dolores Folch. Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1980, p.12.

⁴ Sin embargo, la particularidad del análisis histórico radica en el acercamiento a los hechos no experimentables, y que por lo tanto se pueden corroborar, pero que son también susceptibles de razonamiento, explicación y entendimiento. La historia [...] es una construcción de los que la han escrito en un grado mucho mayor a aquel en que la física es una construcción de los físicos, puesto que toda afirmación de éstos puede experimentarse, mientras que en historia, en el mejor de los casos – cuando existe documentación-, se puede verificar *un hecho, no una interpretación*. 'La historia no se repite'. Cf. VILAR, op. cit., p.17. Por el contrario, el análisis discursivo se acerca a los hechos contenidos en el enunciado y a las operaciones de enunciación. Por ejemplo, la noción de espacio-temporalidad define el modo de ser histórico del mundo posible enunciado en la enunciación.

efectos de sentido como los recursos de la ficción literaria, evidenciando un sistema en acción transformador.

Las distintas estructuras semióticas, tensivas, narrativas y figurativas, son el aspecto preciso en el que se concentra la mirada investigativa. Este trabajo se ocupará de examinar únicamente aspectos generales sobre cada uno de los tres niveles del discurso para conducir los resultados hacia una reconstrucción del mundo posible que plantea el poema, el cual coincidiría con la proposición de la *significación primaria* del discurso, a saber el sentido que surge dentro de los límites del texto mismo. El sistema de valores que caracteriza a la oda es parte de la significación primaria, al igual que los esquemas narrativos, el esquema pasional y el sistema de figuras.

1. PRESENTACIÓN GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 LITERATURA: MEDIADORA EN LA SIGNIFICACIÓN DEL MUNDO

El papel de la literatura, en el devenir de la humanidad, ha propiciado el enriquecimiento del concepto de mundo al aportar nuevas visiones acerca de él. Lo que tiene carácter de actual y posible e ideal, dice Eco, pertenece a la idea de mundo, el cual está hecho de eslabones de significación que remiten al arte, las ciencias, los fenómenos sociales, la política y, en suma a distintos acontecimientos que giran en torno a lo natural y lo cultural.

La verosimilitud plantea un reto a la creación literaria. Aristóteles diferenciaba el relato cuya esencia es histórica, objetiva y verificable, de aquel que se desliga de lo real y alude a lo posible, el literario; la validez de esta última forma de relato de ficción radica en la creencia y el convencimiento de algo que sin ser parte de la realidad, se asume como verdad. Ricœur afirma que la ficción se puede entender como la *habilidad de hacer-creer* como una verdad de la vida aquello que posee un fundamento imaginario. 'Es más, Aristóteles llega a afirmar que incluso lo imposible puede ser patrimonio de la literatura siempre que resulte creíble'⁵. En la literatura, el relato histórico, en su interrelación con el relato de ficción, alcanza el nivel de artístico.

Según Garrido, la ficción opera la invención de mundos, con algunos rasgos, o ninguno, tomados de lo real. La realidad, sea interna o externa (interoceptiva o exeroceptiva), es la base de credibilidad de lo ficcional, de la que debe distanciarse la ficción para no perder su propia identidad. Los mundos imaginarios son versiones alternas al mundo objetivo y que toman su aspecto en el proceso de una representación intencionada. Su naturaleza psicológica o hipotética no exige verdad, lejos de caer en la falsedad; sólo requiere de coherencia interna para asegurar su existencia. Los elementos que componen el relato de ficción no son ni verdaderos ni falsos, sólo se entienden *como si* fueran lo que representan: son productos mentales que se acoplan unos con otros en la composición de unos hechos, la *tékhne* literaria. "Todo es ficticio en el ámbito del relato: narrador, personajes, acontecimientos... La realidad efectiva no es más que el material que el arte transforma y convierte en realidad de ficción"⁶.

⁵ GARRIDO, Antonio Domínguez. Teoría de la literatura y literatura comparada. El texto narrativo. Síntesis. p. 28.

⁶ *Ibíd.*, p. 30

A propósito de la naturaleza de los mundos surgidos de la literatura, Kart Popper⁷ introduce el concepto de *mundos posibles*, distinguiendo tres tipos: el físico, el de los estados mentales y el de los productos mentales. Lo que se entiende como representaciones de objetos o las imágenes poéticas, exclusivas de la ficción, pueden o no ser posibles en su confrontación con el mundo real, pero especialmente las figuras poéticas o literarias son posibles o imposibles respecto de cualquiera de los otros dos mundos posibles estimados por Popper. El Mundo, en su acepción más totalizadora, se compone entonces de los mundos inventados, de los mundos temidos, soñados, deseados o concebidos (aunque vayan en contravía de lo ontológicamente posible), y del mundo real, fuente generadora de los anteriores.

La factibilidad de *ser* o de *no ser* de los mundos posibles se debe a su relación con el mundo real. Cada mundo posible, ficcional o no, se desglosa en micromundos, el de las personas y los personajes; a su vez estos micromundos están compuestos de otros: los de lo físico y los producidos por la mente. Cada mundo de ficción se entiende como un universo hecho de personajes involucrados en acontecimientos, a partir de los cuales se generan estados e ideas, escapando a cualquier lógica alética o potencial. La ficción tiene como regla la existencia de los mundos posibles.

Los mundos considerados ficcionales son aquellos plasmados en los textos, literarios o no. Con cada modelo de mundo se construye una representación de la realidad según las instrucciones que ese mundo estipula. Estas instrucciones le permiten al autor consolidar el universo de posibilidades y al lector comprenderlo apropiadamente.

Albadalejo⁸ distingue tres tipos de modelo de mundo que portan unas instrucciones específicas diferentes cada uno. El *modelo de tipo I* es el mismo de la realidad efectiva; sus instrucciones son esas del mundo real efectivo y su contenido puede ser verificado mediante el método práctico. “Los textos que se acogen a este modelo de mundo son de carácter histórico, periodístico o científico: en suma, no ficcionales”⁹. El *modelo de tipo II* y el *modelo de tipo III* tienen el carácter de ficcionales y su denominación se debe al grado de verosimilitud que tienen: *verosímil* y *no verosímil*, respectivamente. Las instrucciones del segundo modelo son parecidos al del primer modelo, aunque distintas, lo que hace que los mundos así ordenados sean semejantes al mundo real. “Todos los mundos y submundos regidos por el criterio de lo *ficcional verosímil* son mundos posibles (piénsese en los relatos de carácter realista)”¹⁰. El *modelo de tipo III* es el llamado

⁷ *Ibíd.*, p. 30.

⁸ *Ibíd.*, p. 31

⁹ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁰ *Ibíd.*, p.31

ficcional no verosímil; sus instrucciones no guardan ninguna relación con las del mundo objetivo, su existencia se da sólo en el nivel mental. Estos mundos aluden a la fantasía sin que esto signifique que bajo unas circunstancias de tiempo y espacio no puedan existir. Las tres variedades de mundo suelen interrelacionarse en el relato literario: “lo más común es que convivan en el seno de un texto de ficción”¹¹. Sin embargo, debe primar alguno de los tres tipos de modelo de mundo en pro de la verosimilitud, ya que al hacer una combinación mesurada y creíble de mundos se justifica *la ficcionalización de los elementos de la realidad efectiva (personajes históricos, nombres de ciudades, ríos, etc.)* Así, en un relato ‘poético’ podrá darse la creación de un mundo verosímil, con presencia de rasgos de uno o de los otros dos mundos, el objetivo y el no verosímil.

El texto literario requiere que la experiencia estética sea vivenciada tanto por el autor como por los lectores potenciales. De este modo es inevitable la correlación entre el mundo del primero y el de los otros. El mundo del autor se proyecta en el texto *a través de los signos y convenciones literarias*. El receptor del texto utiliza sus facultades afectivas y mentales, además de las pautas que su mundo le aporta, para ‘llenar’ los vacíos que comporta el texto, según las instrucciones que él mismo le proporciona. Esta es la clave de la ficción: la *colaboración del receptor* para hacer creíble el mundo instaurado en el texto.

Lo que hace la voluntad creadora de enunciados de ficción es producir un objeto que no es real y ponerlo en una realidad de ficción. Cada enunciado de ficción está constituido por elementos tomados de la realidad, manteniendo la naturaleza mental, imaginaria del objeto literario. Las convenciones lingüísticas hacen de la enunciación de ficción un acto ilocutivo particular, divergente de un acto lingüístico convencional. El objeto que habita en la obra literaria no necesita verificación alguna, puesto que está anclado en el ámbito de la imaginación; esta condición le concede riqueza, pero al mismo tiempo ambigüedad. Ricœur¹² afirma que es inevitable considerar la realidad humana como horizonte último de la obra de ficción.

Los mundos en los relatos de ficción giran en torno a entidades que bien pudieran asumirse como personas por su desenvolvimiento: los personajes. Sin embargo, no siendo identificable con ninguna persona, el personaje cumple las funciones de una persona, siente, piensa y habla como una de ellas. El grado de credibilidad que llega a tener el lector en la verosimilitud de los personajes lo determinan las convenciones literarias; el lector llega a figurarse a los personajes en un mundo real cuando su instalación se da en un mundo de ficción. El personaje es un fenómeno literario, resultante del pacto entre el escritor, las operaciones de construcción a partir de una praxis enunciativa y su realidad, que intenta reflejar la condición humana.

¹¹ *Ibíd.*, p. 32

¹² *Ibíd.*, p. 37

Bajtín¹³ manifiesta que *el autor se expresa a través de sus propios personajes, pero sin confundirse con ninguno de ellos*. El comportamiento de los personajes no se puede explicar a partir de la biografía del autor. Si bien tiene un vínculo estrecho con ellos, los personajes adquieren autonomía después de ser instalados en el mundo posible. El autor es superior al personaje en cuanto que aquél tiene una visión totalizadora del objeto que crea, del universo que compone. Es la conciencia creadora la que le asigna una condición artística y una identidad al personaje. La visión del mundo expuesto en el relato de ficción es reflejada mediante la voz de un individuo cuyas raíces sociales le indican qué decir y cómo decirlo, y sin embargo, son las convenciones literarias utilizadas por el escritor, las que dan vía a semejante mecanismo de ficción. Lo anterior quiere decir que de alguna u otra forma es la visión del mundo que experimenta el escritor la que se filtra en la obra a través del portavoz del relato y las instancias de enunciación de éste, claro que sujeta a los rigores de la ficción.

La identidad del personaje sólo se completa hasta que el escritor le da fin al texto. La identidad del personaje se construye a lo largo del relato, al entrelazarse la caracterización que éste adquiere en el desarrollo de la acción y los rasgos de su personalidad. De igual forma el mundo posible y la visión que de éste se elabora son proyectados sólo hasta la culminación física del texto. El conjunto de las identidades de los personajes permite dilucidar las características del mundo manifestado como verosímil y la visión de éste es aprensible en la comprensión de la acción mimética y de las distintas identidades de los personajes.

En su libro *Tiempo y Narración*¹⁴, Paul Ricoeur jerarquiza las acciones y los personajes, concediéndole el nivel más relevante a las primeras. El crítico francés sustenta su teoría de las mimesis en la imitación de acciones que son ejecutadas por hombres actuantes, lo que aparece en la obra literaria como una representación mimética, con el carácter de ficcional, del mundo práctico real del hombre. Según Ricoeur, la acción define la naturaleza del personaje por cuanto los actos suponen la adopción de tal o cual caracterización en el personaje. La disposición de los hechos en una trama pondría en concierto unas circunstancias generadoras de un mundo posible en el cual los personajes son según su hacer.

La caracterización del personaje tiene lugar en dos dimensiones distintas: una paradigmática y una sintagmática. El personaje es un signo complejo que se define por la relación entre los signos lingüísticos que componen el universo semiótico del texto. Dichas relaciones se dan en un orden horizontal y uno vertical. Las del primer orden afectan a los signos que corresponden a una misma tipología y que caracterizan a diferentes personajes, teniendo como opciones el físico (color de piel, altura, peso, estilo, color y largo del cabello, etc.), la personalidad (valores

¹³ *Ibíd.*, p. 74

¹⁴ RICŒUR, Paul. *Tiempo y Narración*. Configuración del tiempo en el relato histórico. Madrid: series "Libros Europea" en Cristiandad. 1987.

y defectos), entre otros. Las de segundo orden se dan entre signos de diferente clase que conjuntamente definen a un solo personaje. Estos signos comprometen la identidad del personaje, su comportamiento y su conducta frente a los demás personajes. Todos estos elementos sígnicos con los que el escritor equipa al personaje, le sirve a éste para desenvolverse en el mundo ficcional, al mismo tiempo que facilita su reconocimiento por parte del receptor.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Al enfrentarnos al poema, lo hacemos ante un conjunto significativo que nos interpela como totalidad no analizada, perteneciente a una cultura y a la cual tenemos acceso. Como manifestación de una visión de una realidad socio-histórica diremos que nuestro objeto de estudio, la oda de José Joaquín Olmedo, "La Victoria de Junín. Canto a Bolívar", es el resultado de la compleja organización del lenguaje que bajo el control de una intencionalidad orientada, optimiza formas de hablar del mundo para hacer inteligible la realidad. El enfoque de la semiótica actual tiene como parámetro de acción "...no perder ya de vista la producción de las formas significantes, la manera en la que el *discurso* esquematiza nuestras experiencias y nuestras representaciones con vistas a hacerlas significantes y a hacerlas compartir por otros"¹⁵. Nos interesa el fenómeno discursivo como lugar de manifestación del sentido y como manifestación de un sistema complejo de organización intelectual y sensible de la compleja realidad.

La mayor expectativa es la de ocuparnos de la producción del sentido en el discurso por la relevancia que tiene para la semiótica como práctica de enunciación y como enunciado o producto final en que se dan operaciones y esquemas recurrentes de organización de la significación. Hablar de la Oda como discurso es hablar de un fenómeno cuya significación se construye en el proceso mismo de su producción enunciativa, dentro de la cual toman forma y se desarrollan embriones de significación del mundo y cuya investigación permite establecer, científicamente, asideros al sentido en medio de la semiosis infinita.

El cuestionamiento que motivó nuestro interés y que guiará el desarrollo de este análisis tiene cuerpo en la pregunta: *cmo se reconfigura la dimensión política del mundo práctico en la oda "La victoria de Junín. Canto a Bolívar", de José Joaquín Olmedo?* La respuesta a la anterior interrogación será tangible en el curso de creación de un metadiscurso semiótico que de cuenta de los procesos de organización semiótica y construcción literaria que suscitan la interpretación de una visión de mundo en el que resalta un horizonte político revelador de aspectos de una realidad cultural específica.

A la vez que el análisis semiótico dé cuenta de los procesos de significación que permiten la compresión del mundo posible, concebido en la Oda, se labrará el

¹⁵FONTANILLE, op. cit., p. 76.

camino para llegar a interpretar aspectos relacionados con los elementos de la percepción subjetiva de la realidad vivida por quien produce tal mundo de ficción:

[...] La littérature nous fait vivre une expérience perceptive *médiate*, dont le support est imaginaire, puisque construit à partir d'images mentales résultant de notre double connaissance de la langue et du monde, en jeu dans toute lecture et toute écriture, et cette expérience de nature proprement esthétique concerne moins les objets proprement dits du monde perçu que les conditions plus o moins subjectives de leur perception, sois la nature de notre intuition¹⁶.

1.3 JUSTIFICACIÓN

La presente es una experiencia de reconocimiento de la Oda como objeto *no analizado*, con el cual se entabla una relación de observación, cuestionamiento y análisis. Pero, ya que no es posible escapar a la necesidad de representarlo, se halla en el discurso semiótico una forma de mediación metadescriptiva. Resulta así, que interactuar con el discurso de la Oda es movilizar la acción de significar al ofrecer el poema de José Joaquín Olmedo como una construcción axiológica y de sentido sobre un mundo dinámico, valores y sentidos éstos que sólo son abordables desde el análisis razonado de la semiótica. La pretensión de insinuar y suscitar interpretaciones, o simplemente abrir una puerta al dialogismo científico perfila el sentido de nuestra investigación.

Consideramos la viabilidad del enfoque que Paul Ricœur aborda sobre cuestiones literarias en su obra *Tiempo y Narración*. Este autor opta por una estructuración categórica triádica para exponer una teoría sobre la relación de la producción estética de la palabra con el mundo práctico sobre el cual esa producción literaria predica. Los postulados que conciernen a esta conexión entre estética verbal y praxis servirán de derrotero para soportar el horizonte interpretativo, basándonos en la propuesta de representación mimética que hace Ricœur. Este fundamenta sus aportes de la composición narrativa en la triada de las mimesis o formas de representación, las cuales redundan en la trama como representación de hechos en una narración. Ricœur parte del supuesto de que “ [...] la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad [...] La trama engendra tales universales cuando la estructura de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos”¹⁷.

¹⁶ QUELLET, Pierre. Poétique du regard. Littérature, perception, identité. Pulim, Presses Universitaires de Limoges. Les éditions du Septentrion. 2000, p. 10.

¹⁷ RICŒUR, Paul. Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. Madrid: series “Libros Europea” en Ediciones Cristiandad. 1987, p. 99.

Sin lugar a dudas esta es la acción mediatizada por la razón, que gana inteligibilidad¹⁸, en el sentido de la semiótica peirceana, gracias a la estructuración interpretativa. Se añade a esto una noción espacio-temporal fijada por la asunción del acto en un *continuum*¹⁹ cultural. Hablar de una cultura es plantear ciertos modelos de significación legibles como sistema, definidos por rasgos de temporalidad y espacialidad, conjugados como parte del devenir histórico que enmarca la acción humana en la particularidad de un universo.

Ricœur hace mención a una *red conceptual* que particulariza la creación de la trama, a partir de una tipología de *acción*: la *acción intencionada* (que en la tesis de la enunciación de la semiótica discursiva corresponde a la intencionalidad de la instancia de enunciación, cuyo escenario primero es la experiencia perceptiva de la que se predica). A su vez, Ricœur opta por discriminar entre ‘acción pura’ y ‘acción representada’, la una como producto del proceso de significación inherente a la condición de la presencia humana en el mundo, y la otra como re-significación de ese mundo en pro de un interés estético para sí o para otros, pero las dos sujetas al orden de lo deliberado.

Ricœur plantea dicha *red conceptual* como una descripción estructural de la acción en el sentido de una semántica. En este punto, el teórico pone de relieve el rol cognitivo de la acción, tratada por el pensamiento para subrayar los términos de su construcción. Diríamos que por un abordaje metacognitivo se llegan a identificar los componentes de la acción, comprendida como estadio de la significación. Desde nuestro punto de vista, Ricoeur no ofrece un tratamiento profundo del surgimiento de la acción en el trasfondo del acto de significar, pero hace un acercamiento preciso sobre los rasgos que organizan la acción humana, desde la perspectiva de la *intencionalidad*. Veremos en el capítulo III que la riqueza del conjunto de conceptos sobre la acción humana, planteada por Ricœur, susceptible de ser representada discursivamente, como un relato, y que presentaremos a continuación, se puede asociar con los elementos involucrados en los programas de acción que establece en el análisis semiótico del discurso²⁰.

Los rasgos pertinentes de la *semántica de la acción* forman la *red conceptual* que Ricœur relaciona con la pre-figuración, *mimesis I*. El primer elemento en la *semántica* son los **agentes** a quienes se les atribuye la acción. En segundo lugar, los agentes comportan **motivos**, que entendidos como causas, dan razón de las

¹⁸ Inteligibilidad como figura del sentido configurado por la interpretación: [...] La acción cobra sentido al ser mediada por el pensamiento, al ser “deliberada”; pero sólo mediante la acción se concreta el pensamiento al guiarla a través del hábito. En este sentido los límites del pensamiento son los mismos de la acción. Cf. RESTREPO, op. cit., p.149.

¹⁹ El concepto de *continuum* introduce la idea de “[...] la espesa pulpa de materia en cuya manipulación consiste la semiosis”. Cf. ECO, Umberto. *Semiótica y Filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990, p. 73. La segmentación del *continuum* se hace para expresar, al mismo tiempo, que dichos cortes obtenidos sirven para expresar otros. Entonces, hablar de un signo, o complejo sígnico, es referirse a muchos otros signos que bien han contribuido a su existencia y dan coherencia, dentro de la intelección humana, a lo diverso y heterogéneo del mundo y de la realidad.

²⁰ Cf. FONTANILLE, op. cit.

acciones. En tercer término, los **finés** implicados en el ejecutante de la acción, están definidos por las expectativas que éste se plantea. Tenemos que los actuantes tienen motivaciones por las que esperan cumplir ciertos propósitos. Pero esto sucede bajo ciertas **circunstancias**, ajenas a los agentes y que, sin embargo, son parte del campo de la acción o campo práctico. Éstas inscriben a los sujetos de acción en una espacialidad y temporalidad para investirlos del carácter histórico que suponen las circunstancias. Algunas de éstas son favorables, otras desfavorables para la búsqueda del cumplimiento de sus expectativas. Además, las circunstancias implican la interacción con otros para crear situaciones de competencia o cooperación, en las que devienen rivales o aliados. Por último, las acciones se encaminan hacia los **resultados**, diferenciados de los fines porque los primeros son la concreción de la acción y los otros son la proyección del agente según un simulacro de espera. Todo ello exige una visión de conjunto que permita hacer la correspondencia con el ámbito del campo práctico enunciado por Ricoeur. Todo lo que concierne a este campo de la acción es lo que se asume como *mimesis I*, la base, “*la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal*”²¹.

En cuanto a las estructuras inteligibles, éstas se encuentran representadas en los elementos de la *semántica de la acción* que describimos anteriormente. Con relación a los recursos simbólicos, hay que recalcar el carácter convencional que tienen, tanto porque la interpretación final en el recorrido de acción sígnica es de carácter público, porque lo simbólico se consolida en las interpretaciones asociadas a un signo particular cuya carga de significación es comprendida y asumida por una cultura según sus convenciones, creencias y normas. Por otra parte, el aspecto temporal, determinante para la configuración narrativa, está prefigurado por la misma acción en el sentido de un condicionamiento. Podemos asociar la acción con la realidad total, partiendo de su caracterización fenomenológica, según las coordenadas espacio-temporales propias de su manifestación en el espacio de la cultura en la especificidad temporal de su ocurrencia. Esta premisa nos permite aseverar que la acción, como todos los fenómenos y sus elementos, pertenece a un tiempo y un lugar particular²², como lo ha concebido igualmente la semiótica, específicamente la denominada tensiva y la peirceana.

Antes de definir una por una las mimesis que participan en la composición narrativa, es oportuno abordar el término. “La imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los

²¹ Cf. RICOEUR, op. cit., p. 120

²² “[...] Podría decirse que no hay tal fenómeno en el universo como fuerza bruta o fuerza de voluntad; pero a lo que me refiero aquí no es al fenómeno total sino a un elemento del fenómeno en tanto que pertenece a un tiempo y lugar particular”. Cf. RESTREPO, op. cit., p.89.

hechos mediante la construcción de la trama”²³. Pero al mencionar la disposición de los hechos, es necesario introducir la noción de *mythos*; éste “se pone como complemento de un verbo que quiere decir componer. La poética se identifica de este modo, sin otra forma de proceso, con el arte de ‘componer tramas’ ”²⁴. Tenemos que *mimesis* y *mythos* constituyen un binomio²⁵, vinculación que funciona para que exista la trama. Ricoeur afirma que la trama es la representación de la acción, esa de los hombres que hacen (*mimesis praxeos*). Así pues, la articulación entre *mimesis* y *mythos* propende a considerar la composición imitativa y creadora de una serie de hechos dispuestos en sistema, en discurso.

Ricoeur fundamenta su teoría de las mimesis en la idea de representación de la acción, pero supeditada a la composición. Se puede considerar aquí el valor de la representación como interpretación de algo a partir de lo cual se crea una nueva idea sobre un aspecto de la primera (si nos valemos de las categorías peirceanas). De esta manera la actividad mimética es próxima al *mythos*; no como procesos de creación de cosas en sí, sino de “cuasi-cosas” (en sentido ricoeuriano) que representan aspectos de las que ocupan un lugar en la realidad:

[...] No hay duda que el sentido predominante de la mimesis es precisamente el fundado en su acercamiento al *mythos*: si seguimos traduciendo mimesis por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la mimesis platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción²⁶

Mediante el *mythos* es posible la metaforización del campo de acción; la norma orientadora es la *mimesis*, que además tiene como función unir el campo de acción y la composición de ficción. Las observaciones precedentes permiten entrar en el detalle de la triada mimética. La primera de las mimesis hace referencia a un ‘antes’ de la creación de representación narrativa. Éste es el ámbito de la experiencia prefigurada en la que se halla una forma de representación anterior a la composición de cualquier trama. Los pronunciamientos que Peirce hizo con respecto a la acción, proponen que ella es representación propiciadora de nuevas interpretaciones y nuevas representaciones; es decir, la acción como resultado del proceso de significación, es interpretación de un signo y posibilidad de otras interpretaciones. En estos términos se diría que el campo práctico es un

²³ Cf. RICOEUR, op. cit., p. 88

²⁴ Ibid., p. 86

²⁵ “[...] No es indiferente abordar el binomio *mimesis-mythos* por el término que a la vez abre y sitúa todo el análisis: el adjetivo “poética” (con el sustantivo “arte” sobreentendido). Él solo pone el sello de la producción, de la construcción y del dinamismo en todos los análisis, y en primer lugar, en los dos términos de *mythos* y *mimesis*, que deben tenerse por operaciones y no por estructuras”. Cf. RICOEUR op. cit., p. 85

²⁶ Cf. RICOEUR, op. cit., p. 106

entramado de estas interpretaciones-reacciones que se ofrecen a dinamizar el proceso significativo. Este mundo prefigurado, advierte Ricœur, es la prehistoria de los hechos narrados en la trama, con fijaciones de rasgos operativos, espaciales y temporales.

A lo que se quiere llegar con la explicitación de la teoría de la composición narrativa de Ricœur es abonar el terreno del análisis sobre el mundo representado en la Oda e interpretado por el lector crítico. Es verdad que no es el mundo tal cual, sino mediado por interpretaciones, inferencias y representaciones, pero también es claro que para que la representación mimética convierta la realidad en trama, necesariamente debe tomar los elementos para su construcción del mismo mundo de la acción humana. En consecuencia, el horizonte de ese mundo representado tiene visos característicos del campo práctico. Esto nos permite construir la hipótesis según la cual el sistema de valores que nos interesa establecer con relación al mundo posible postulado en el poema, se corresponde de cierta forma con el de la acción humana en una dimensión espacio-temporal señalada en el mismo discurso.

Los acontecimientos no dichos, anteriores a su configuración como *historia*, es lo que se busca representar y componer en la *mimesis II*. De acuerdo con Ricœur: “[...] contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración”²⁷.

Con la historia narrada emerge el sujeto de la acción en una trama hecha de múltiples y diferentes historias vividas y sentidas por el actuante, que a la vez implican a un número de otros actuantes interactuando con él. La *mimesis II* tiene la función mediadora entre la *mimesis I* y la *mimesis III*, entre un ‘antes’ y un ‘después’ de la configuración de la experiencia. Pero siempre se ha de entender la *mimesis* como una operación de representación, y en el caso de la *mimesis II* es operación de configuración. El objetivo de definir esto aquí es recalcar el dinamismo del concepto y concebir la triada de las *mimesis*, no alejadas de la triada peirceana, como un proceso de re-significación de la realidad. La construcción de la trama por disposición de acciones semiotizadas o de producción discursiva entabla el papel mediador de la trama en cuanto que a través de ella se logran articular la pre-comprensión y la pos-comprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales²⁸.

Ricœur da tres razones por las que la trama es un artificio de mediación:

²⁷ Cf. RICOEUR, op. cit., p. 150.

²⁸ Ibid. p. 135-136

1. La trama intercede entre *acontecimientos o incidentes individuales* y una *historia*. Hace concordante hechos de distinta naturaleza que corresponden a la experiencia de alguien, estableciendo relaciones de reciprocidad, secuencialidad y dependencia en una intriga. La historia deviene una totalidad en la que se hacen inteligibles los acontecimientos y son puestos en perspectiva de significación cooperativa.

2. Su construcción supone la integración de los elementos de la *red conceptual*, que aunque *heterogéneos* se articulan en la *homogeneidad* de la totalidad configurada. Los *agentes, los fines, los motivos, las circunstancias, las interacciones y los resultados* de los acontecimientos particularizan la discordancia entre los incidentes individuales. Mediante la composición de la trama, todos estos elementos se armonizan en una relación de concordancia que hace de la configuración una operación de construcción de sentido.

3. Por último, la trama es mediadora por sus *caracteres temporales* que permiten la síntesis de los factores de heterogeneidad en la historia. La temporalidad se erige en dos dimensiones: una *cronológica* que se debe a la organización de los acontecimientos como episodios de la historia, bajo la condición del tiempo; la otra *no cronológica* tiene que ver con la acción configurante por la cual los acontecimientos son transformados en narración. Esta segunda funciona a partir de la perspectiva narrativa que configura las acciones de la experiencia, fuera de la perspectiva de un ordenamiento temporal.

A pesar de considerarse la participación crucial de la *red conceptual* en la composición de los hechos para representar la experiencia viva, se dirá que no es suficiente que los elementos de dicha red preexistan, sino que hacen falta ciertos *rasgos discursivos* que provean de *modalidades* a la historia, a partir de una aplicación sintáctica. Con esto la red conceptual se consolida como superposición de enunciaciones y no como simple secuencia de frases. Estos postulados son compartidos por la semiótica discursiva en términos de la complejidad que supone un discurso en acto. Las unidades aisladas no significan, es la armazón hecha de partes articuladas, jerarquizadas y especificadas por el proceso de enunciación, (considerado éste con su producto: el enunciado) la que determina los efectos de sentido dentro de un universo cultural y dentro de unos formas de vida consolidadas históricamente. La naturaleza verbal inherente a la construcción de la trama permite aproximarse a la narración en sus dos perspectivas: como enunciación y como enunciado, en tanto sistema enunciativo, susceptible de ser abordado por la semiótica discursiva como un discurso en acto para analizarlo como entramado de signos dispuestos en distintos niveles.

La tercera *mímesis* es el paso de la historia a la interpretación. Esta transición es posible por el acto de lectura. La historia se 'deja seguir' al comportar inteligibilidad en su estructuración, además de instrucciones de re-figuración. En la *mímesis III*, la gama de potencialidades del mundo es presentada al lector en la mediación de

un cuerpo sintiente que correlaciona los dos estados de la realidad cuando se posiciona en la narración. Se proyecta, entonces, un plano de conjunción de sensaciones, formas, tiempo y espacio sobre el cual se fundamenta lo que se enuncia. Quien opera la lectura también lo hace con la escritura. Por ende, el lector no se encontrará con un discurso descriptivo, de calco, sino con uno metafórico, cuya referencia es la representación en términos de la innovación de la experiencia. El artificio son imágenes estéticas que forman un entramado de lenguajes, y que, refiriéndose a distintos horizontes de un universo (el de la acción, el de los agentes, el de las circunstancias, el de los fines, el de la temporalidad, etc.), presentan al lector un mundo de posibilidad. Ricoeur señala al respecto: “lo que se interpreta en un texto es la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios”.²⁹

Ricoeur habla de la circularidad que engasta a la *mímesis III*, con *mímesis I*, a través de *mímesis II*. La *mímesis III* es la fase que completa el proceso representativo de la composición narrativa. Es la ocasión de la interpretación, y por lo tanto de la representación que hace el receptor del texto. En *mímesis III* se encuentran el mundo del texto y el mundo del que lo percibe como un mundo configurado. El ‘después’ de la composición poética concierne a la representación que hace un espectador o un lector como interpretación de la realidad mediatizada por el lenguaje.

Luego de esta ligera especificación conceptual sobre la representación mimética de la experiencia, es el momento de puntualizar la perspectiva mimética de la composición de la Oda. Pero es interesante, a la vez que enriquecedor, confrontarla con una perspectiva fenomenológica de la producción semiótica para notar dónde se sitúa el poema de José Joaquín Olmedo bajo las dos miradas. Ya es conocido que la fenomenología peirciana partía del supuesto de estados de mundos compuestos por cualidades concebidas en sí mismas. Este es el dominio de la Primeridad como lugar de posibilidades. Pero la propuesta Ricoeuriana de la representación, concibe la acción humana como *mímesis I* (*mímesis praxeos*) que, por otra parte, la fenomenología identifica con la Terceridad como producto de la cognición. Recordemos que el acto humano es para Peirce deliberado, pues es la interpretación concreta y causal de un signo.

Con una y otra acotación establecemos que la Oda es la realización material de un proceso semiótico. Tratamos de definir la Oda de nuestro análisis como objeto de representación bajo la dimensión espacio-temporal que implica la cultura, y como objeto de la semiótica por cuanto permite verificar el modelo de análisis al ponerlo a prueba. Las dos contemplaciones: la visión del objeto como fenómeno mimético y como objeto semiótico, permiten marcar puntualmente el carácter complejo que tiene la Oda. A medida que se avance en el presente análisis, se irá evidenciando la manera cómo ella adquiere la estructuración de un discurso. El examen que se

²⁹Ibid. p. 158

hará del poema develará que hay un ascenso en su construcción, que parte de estructuras primigenias simples y abstractas hasta llegar a estructuras terminadas que detallan la complejidad del tejido como sistema que funciona incesantemente en el proceso de interpretación. El foco de esta urdimbre de la oda son elementos culturalmente consolidados, son valores que por convención han sido asociados a un modo espacio-temporal, pero que parten, sin embargo, de unas cualidades sensoriales 'puras' dispuestas a la transformación. A medida que uno y otro valor aparecen, confluyen con él otros caracteres espaciales, temporales y significantes que son re-significados mediante la re-interpretación, dando lugar a los efectos de sentido propios de un discurso en acto.

La acción es la manifestación inteligible del proceso mental en la semiosis infinita; es el punto de replanteamiento de la significación. Nos atreveríamos a decir que este replanteamiento activa un mecanismo de incitación por el cual el hombre siente la necesidad de hablar de la acción humana. La realidad se reviste de un 'atractivo' poderoso con la acción. Hay acciones que el ser humano busca narrar con más vehemencia que otras y esto parece deberse a lo simbólico. Aquellos actos fuertemente asociados con la creencia, lo convencional y lo normativo tienden a convertirse en la materia predilecta de los escritores. El poema representa el campo práctico de la experiencia humana entendido como realidad representada, ya que el hombre no accede al mundo sino por la mediación del lenguaje. "La victoria de Junín. Canto a Bolívar" es la interpretación de un universo de **agentes, fines, motivos, circunstancias, representaciones, resultados** y un **tiempo** bifurcado, que continúa con el proceso de semiosis infinita, pero que en el proceso de lectura deviene *semiosis en acto*, generado a partir de una puesta en acción y de resignificación de las estructuras significantes y expresivas de la cultura y del lenguaje para expresar una visión de mundo, una evaluación cuyos valores están contenidos en eso que ha sido dado por la experiencia práctica, perceptiva y la herencia cultural. El poema representa un mundo posible, que posee su organización y sus esquematizaciones para hacer emerger determinadas interpretaciones, y no otras, como diría Eco, cuando el lector elabora su interpretación.

Interesa resolver la pregunta problema relacionada con la Oda por la necesidad de un conocimiento histórico-sociológica que reclama:

[...] 'Las existencia de formas de historia no científicas no autoriza a pensar que sea imposible o inútil llegar a un conocimiento y a una interpretación justa de las sociedades pasadas. Al contrario, en la medida en que el pasado humano es mal conocido, mal interpretado, los hombres, y los grupos de hombres, tienen una visión incorrecta de su *presente* y de su *futuro*. Y, como es natural, esto tiene también un alcance práctico'³⁰.

³⁰ Cf. VILAR, p. 28.

Los acontecimientos históricos son susceptibles de ser analizados por la ciencia como cualquier otro fenómeno natural. La literatura, como ya vimos, hace uso de la información concerniente al mundo objetivo, y por ende el ingrediente histórico participa de la operatividad de la ficcionalización. El método semiótico ayudará a distinguir esos rasgos históricos de la realidad política vivida en el pasado, pero en ningún caso se trata de *hacer revivir* el pasado, sino *comprenderlo*. Para esto hay que desconfiar de los documentos brutos, de las supuestas experiencias vividas, de los juicios probables y relativos. Para hacer un trabajo de historiador *no basta* con hacer revivir una realidad política, sino que debe someterse un momento y una sociedad a un análisis de tipo científico. Esta sociedad es aquella que emerge en el texto como mundo posible, y la semiótica permite un acercamiento científico al mismo. La tarea que nos proponemos tiende a comprender una visión de mundo sobre el pasado para conocer un poco el presente.

1.4 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Nuestro principal interés es el de hallar respuesta al interrogante sobre la reconfiguración de la dimensión política a través de un proceso de análisis semiótico de la Oda. El sentido que surge a partir de los eslabones de significación del poema sólo alcanza la superficie del texto, luego de innumerables comprobaciones semióticas. Lo que ha sido configurado por el escritor en la Oda a partir de la figuración del mundo real, que él percibe, se apresta a ser reconfigurado, recompuesto por el lector.

Nos gustaría adoptar la premisa según la cual ahondamos en la historia, en el pasado para comprender el presente. En la oda se erige un mundo posible pretérito, que de hecho constituye una visión histórica de la época del siglo XIX [...] 'La historia, sepámoslo, tiene como verdadero objetivo el hacernos comprender el estado social del hombre y el de instruirnos acerca de todos los cambios que la naturaleza de las cosas puede aportar a la naturaleza de la sociedad'³¹.

Indudablemente estamos imposibilitados para abarcar todo el Objeto dinámico desde donde se origina un texto y al que se accede por el texto como signo mismo de la multiplicidad de la realidad. Carecemos de la conciencia sobre la totalidad de sus sentidos efectivos y posibles, y sólo podremos agotar o pretender agotar aspectos aproximativos, por vías de análisis parciales, y que implican tanto decisiones como exclusiones de tópicos, perspectivas o elementos que otros investigadores considerarían más interesantes. El análisis es definitivamente intencional, como todo proceso de construcción científica: se orienta a un interés, a una esfera del mundo, a un determinado modo de abordarlo y comprenderlo. Por otra parte, según Eco, al hablar de semiosis y discursividad se hace referencia al hacer interpretativo en cuanto hallamos, en el esfuerzo de comprensión y análisis,

³¹ *Ibíd.*, p. 32

el “algo” que era incomprensible. Pero aunque podamos nombrar (y con ello operar sistemas sígnicos) las cualidades del mundo, dice Peirce, ya no sería esa “Primeridad” que existía como experiencia potencial.

El planteamiento científico sobre los procesos de significación que conducen a la producción del objeto literario es una de las metas que ayudará a refigurar el mundo configurado en la Oda. En segundo término, buscamos establecer los niveles de construcción ficcional desde su estado germinal hasta su etapa madura, cuando se hace asequible al lector, y su posterior replanteamiento. Y, en última instancia, pretendemos postular la visión de mundo que construye el poema.

1.5 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL MODELO DE ANÁLISIS

La perspectiva de análisis es la semiótica del discurso, el análisis semiótico de los textos (verbales, no verbales y sincréticos) parte del principio según el cual todo discurso es un proceso de significación a cargo de una enunciación y no un macro-signo o ensamblaje de signos. Desde la perspectiva de una semántica generalizada, la teoría semiótica ha sido creada para dar cuenta de las articulaciones del discurso concebido como un todo de significación. Para ello, ella dispone de un conjunto de niveles de significación que, en lo esencial, son estructuras semánticas elementales, de estructuras actanciales, de estructuras narrativas y temáticas y de las estructuras figurativas. Se considera que cada nivel, desde el más abstracto al más concreto, está rearticulado de manera más o menos compleja en el siguiente³². La semiótica discursiva de hoy, más interesada de modo particular en el análisis de la percepción, de las manifestaciones emocionales, de la enunciación y de los fenómenos de tensión discursiva, se orienta más bien hacia la descripción de la dimensión pasional sobre el fondo de las lógicas de la acción. Así, el análisis semiótico del discurso implica el análisis de la dimensión actancial, pasional y cognitiva que el objeto semiótico (discurso) recibe como proyecciones de la situación socio-cultural en que se produce y de las prácticas enunciativas de los interlocutores de quienes resultan tales procesos de enunciación.

Como afirma Fontanille,

[...] El análisis semiótico no tiene como ambición la de proporcionar la clave interpretativa de los textos; él no tiene una teoría de la intención, sino solamente una teoría de la intencionalidad, es decir, de las condiciones mínimas de la manifestación, de localización y de captación del sentido en discurso. Como aparece arriba, este análisis se esfuerza en el establecimiento de los antecedentes de una interpretación, solamente los antecedentes, pero todos ellos: sean semánticos, actanciales, modales, aspectuales y figurativos,

³² FONTANILLE Jacques. « Sémiotique de textes et discours (méthode d'analyse) », en : MUCCHIELLI Alex (sous la direction). Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines. 2^e Ed., Paris: Armand Colin, 2004. Traducción de Horacio Rosales.

entre otros, que desembocan en las representaciones formales de la dimensión narrativa y de la dimensión pasional del discurso, a partir de las cuales se podrán desarrollar verdaderas “interpretaciones”, en el sentido hermenéutico. Las formas semióticas serían, desde este punto de vista, los presupuestos formales e indiciales de los procesos interpretativos, y no el contenido mismo de las interpretaciones; por este hecho, ellas concernirían la competencia y no la actuación [*performance*] interpretativa.³³

El análisis semiótico tiene la exigencia de construir una competencia interpretativa, más heurística que la simple competencia intuitiva, para lo cual se vale de los diferentes modelos y niveles de análisis que él comporta. La lectura intuitiva no abre el camino hacia las articulaciones significantes, pero sí lo hace una lectura hermenéutica con su aplicación de cálculos a la estructura conceptual de la teoría, específicamente en materia de posiciones combinatorias.

El análisis modal y aspectual, en boga, parece ser una entrada particularmente heurística, dado que él da acceso directo a la mayoría de los otros niveles de análisis. En efecto, él ofrece de antemano una definición más amplia y más pertinente de la intencionalidad discursiva; la semiótica concibe hoy esta misma intencionalidad como la tensión orientada entre dos instancias modales, entre un “querer” y un “hacer”, entre un “deber” y un “creer” o, en términos más generales, entre dos modos de existencia; por ejemplo, entre un modo virtualizado y un modo actualizado, o entre un modo potencializado y un modo realizado. Las modalidades constituyen una de las entradas mayores en la dimensión pasional del discurso: los “estados de ánimo” de los sujetos semióticos no se forman a partir del proceso en sí mismo, sino a partir de las captaciones modales y aspectuales a las cuales él es sometido.

La confrontación con las otras aproximaciones de los mismos objetos, textos, discursos verbales y no verbales esclarece de manera singular el estatuto hermenéutico del análisis semiótico. Primeramente, se impone una proximidad con la teoría peirceana. El “recorrido generativo” esbozado de la manera como se ha hecho aquí tiene cierto parentesco con el “recorrido interpretativo” peirceano: tanto en un caso como en el otro, un encajamiento de modelos semióticos determina un recorrido entre diferentes niveles (o instancias de discurso) de la captación de la significación en el texto. Pero, mientras que todas las etapas del recorrido interpretativo peirceano se caracterizan como “signos”, o como aglomerados de “signos”, cuyas diferencias reposan sobre sus modelos de significación respectivos (analógicos, indiciales, convencionales, etc.), las del “recorrido generativo” se presentan, todas, como modelos susceptibles de dar cuenta cada vez de la totalidad del discurso, pero con grados de abstracción diferentes y siendo siempre el modo de significar globalmente constante. En efecto, para el análisis semiótico del discurso, la pregunta sobre la semiosis (la puesta en

³³ FONTANILLE, op. cit., 251.

relación entre los componentes del signo) no se hace sino globalmente, dado que se presume que ella reúne un “plano de la expresión” y un “plano del contenido” del texto entero, y no en cada una de las etapas del recorrido como lo hace la aproximación peirceana.

La lectura del poema “La victoria de Junín. Canto a Bolívar” puede hacerse como un proceso de análisis e interpretación del discurso en tanto escenario de semiotización de las experiencias en el mundo. Esta lectura es la del investigador, la del analista semiótico que experimenta el texto como interrogación semiótico-discursiva.

La referencia a la significación nos remite a la semiótica, en tanto “doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de toda posible semiosis”³⁴, o bien como la disciplina de las formas de organización del significado y de los efectos de sentido de conjuntos sígnicos³⁵, para hablar de la significación y de los sentidos que se generan en la complejidad de fenómenos semióticos. La semiótica, por ser un estudio formal que formula leyes generales que se refieren a los signos y a los conjuntos significantes (como los textos y las prácticas discursivas), nos permitirá construir hipótesis demostrables sobre la significación semiotizada en el poema de Olmedo.

En tanto nuestra intención es la de tomar un fenómeno sígnico complejo (que Fontanille llama conjunto signifiante), la Oda de José Joaquín Olmedo, y ahondar en la forma como se construye y manifiesta el sentido, argüimos que nuestro hacer semiótico se basa en que

[...] el objeto de la semiótica es fenoménico y al mismo tiempo, paradójicamente ‘real’: desde el punto de vista de la instancia ab quo, la existencia semiótica de las formas es del orden de lo ‘manifiesto’, donde la manifestante es el ‘ser’ del cual se sospecha la existencia y el cual es inaccesible; desde el punto de vista de la instancia ad quem, las formas semióticas son inmanentes, susceptibles de ser manifestadas durante la semiosis. Por lo tanto, el discurso semiótico será la descripción de las estructuras inmanentes y la construcción de los simulacros destinados a dar cuenta de las condiciones y precondiciones de la manifestación del sentido, y en cierta medida, del ‘ser’³⁶.

³⁴ RESTREPO, op. cit., p.117. Precisaremos que la semiosis es el hecho que involucra dos procesos: la acción y la significación, y por la cual se manifiesta el ser en la forma de signo que representa a un objeto y proporciona una nueva mirada de él, de sí mismo y un punto de vista diferente para su consideración a partir de un interpretante.

³⁵ FONTANILLE, JACQUES. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima y F.C.E. 2001, capítulo I. (Del título original: *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges PULIM, 1998. Traducción de Oscar Quezada Macchaivello y Desiderio Blanco).

³⁶ GREIMAS, Julián. FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones*. Algirdas Siglo veintiuno editores. Traducción de Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores. México, 1994. p.12.

En el análisis de “La Victoria de Junín. Canto a Bolívar” se hace necesaria una *mirada generativa*³⁷ que de cuenta de los ‘estratos’ de configuración del sentido en la dinámica de la semiosis. Como resultado de esta reflexión construiremos distintos simulacros meta-discursivos que operativamente nos ayudarán a develar las articulaciones y los procesos de base que producen los efectos de sentido axiológico y estético-literario dentro de la obra, además de permitirnos hacer una descripción del objeto de estudio. Realizamos una observación (indirecta) del fenómeno y para comprenderlo lo describimos a partir de las categorías generales de la semiótica y la literatura.

El recorrido generativo que sigue el *punto de vista del discurso* es ascendente. Esta ascensión comienza desde las estructuras más abstractas y elementales (los valores que se construyen desde la experiencia perceptiva) hasta llegar a las más concretas o superficiales (las diversas formas expresivas del discurso que contienen, transformados, esos valores iniciales que han tenido origen en la relación de un cuerpo vivo e inteligente con la alteridad del mundo circundante, siempre dentro del marco de un universo cultural el cual ese cuerpo comparte para sobrevivir). Las primeras estructuras son elementales y *semánticas* (descritas por Greimas como valores), que dan paso a las *actanciales* o la manera en que esos valores se encarnan en un proceso *semio-narrativo* en figuras que ‘actúan’, se transforman y conducen a la culminación de un *programa narrativo*; luego, se establecen las estructuras *narrativas* y *temáticas* para terminar con las *figurativas*. Éste será el derrotero de aquí en adelante con el fin de adoptar el procedimiento semiótico discursivo en el análisis del objeto literario que nos compete.

Lo que interesa mostrar es la emergencia del sentido por vía de un recorrido a lo largo del cual se engastan diferentes sistemas de significación, a través de diversos actos de lenguaje. Hablaremos de una triada operativa que se da con los actos de manipulación pasional, los actos de programación y los actos de captación y de representaciones cognitivas. Estos tres tipos de actos constituyen el conjunto de los actos de lenguaje que son abordados por las lógicas del discurso, cada una de las cuales se identifica con una de las racionalidades que organiza el discurso. Estas lógicas son: la lógica tensiva, la lógica de las transformaciones y la lógica epistémico.

En suma, nos proponemos ascender con la enunciación hacia las figuras del discurso para hallar las evidencias que sustenten nuestra hipótesis sobre el sentido de la oda, “La victoria de Junín. Canto a Bolívar”: el poema expone

³⁷Al hacer esta mención es necesaria la aclaración sobre el concepto aquí referido: “[...] El *recorrido generativo* se presenta como un conjunto de niveles de significación que se compone, según la concepción más frecuente, y en lo esencial, (1) de estructuras semánticas elementales, (2) de estructuras actanciales, (3) de estructuras narrativas y temáticas, y (4) de estructuras figurativas. Cada nivel es rearticulado de manera más compleja en el siguiente, de lo más abstracto a lo más concreto”. Cf. FONTANILLE, op. cit., p.78.

Además, el planteamiento de una perspectiva desde el punto de vista del discurso permite la designación de un *recorrido generativo ascendente*, que será el derrotero metodológico que organice el presente análisis; esto es, partir de las estructuras abstractas, sensaciones, percepciones, para llegar a las más concretas, las formas inteligibles del discurso.

sistemas de significación intrincados en un horizonte pasional a partir del cual se definen valores representativos que evidencian transformaciones relacionadas con una estrategia de manipulación que obedece a fines políticos.

1.6 METODOLOGÍA DE TRABAJO

El análisis aquí esbozado tuvo su inicio con una investigación teórica basada en los trabajos semióticos realizados por Charles S. Peirce, Jacques Fontanille, Umberto Eco, A.-J. Greimas y Iuri Lotman. El enfoque semiótico de nuestro trabajo se ha enriquecido además con referentes fundamentales del análisis literario (Paul Ricœur, Ana Cecilia Ojeda, Paolo Fabbrì³⁸, George W.F. Hegel y Philippe Hammon) y de aproximaciones históricas (Indalecio Lievano Aguirre, Eduardo Umaña Luna, Michael Foucault, Maurice Godelier y Armando Martínez Garnica).

Sin embargo, resaltaremos los aportes de la Semiótica del discurso por parecernos a la vez que puntual, metodológicamente pertinente para la organización de esta investigación. Esta semiótica del discurso, que tiene entre sus representantes más significativos a Jacques Fontanille, encarna la actual escuela francesa que desarrolla los aportes de Saussure, Hjelmslev y del último Greimas, interesado por la complejidad discursiva y por la triple relación acción, pasión y cognición en los fenómenos semióticos vistos más allá del signo o de la textualidad, es decir, como prácticas de enunciación heterogéneas. En esta propuesta de investigación convergen los avances que la semiótica de hoy ha realizado a partir de la fenomenología (especialmente de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty), los aportes valiosos de la teoría de la enunciación (con fundamentos en los estudios de E. Benveniste y Bajtín), la semiótica de las pasiones y los análisis semióticos literarios desarrollados por Claude Zilberberg, Denis Bertrand, Jean Petitot, entre otros.

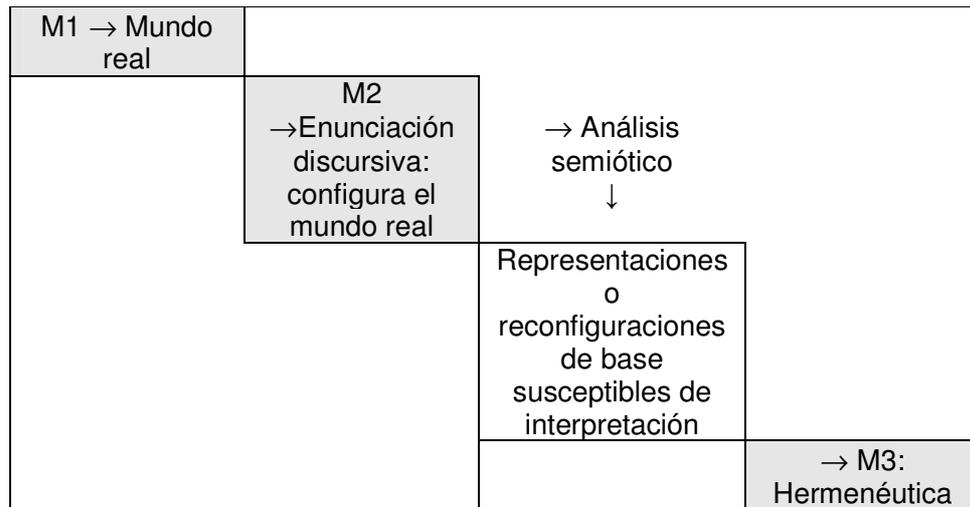
En segundo lugar se profundizó sobre el modelo semiótico de análisis discursivo, optando por el modelo generativo como herramienta primordial de estudio. En correlación con este modelo se clarificaron los derroteros teóricos y el funcionamiento sistemático del modelo de crítica literaria de Paul Ricoeur, relativo a las mimesis de creación literaria por ofrecer un apoyo en la interpretación de los hallazgos que arrojaría el abordaje semiótico. Los conceptos manejados por la semiótica requirieron, más que los literarios, una apropiación tal que en la siguiente etapa, la del análisis, se pudieran elaborar esquemas y simulacros tensivos, pasionales y narrativos que permitieran la dilucidación hermenéutica.

Un tercer momento lo comprendió el análisis propiamente dicho, durante el cual se crearon representaciones semióticas que pudieran hacer inteligibles los rasgos esquematizados por el discurso de la oda. En especial, y de suma importancia,

³⁸FABRÌ, Paolo. *El Giro Semiótico*. Traducción de Juan Vivanco Gefaell. Barcelona: Gedisa, 1999.

son las elaboraciones representativas de las modulaciones tensivas y los simulacros canónicos de la pasionalidad y la semio-narratividad, sugeridas por la confrontación de los conjuntos significantes, del orden semiótico-lingüístico, que componen el poema.

Figura 1. Correlación entre las mímisis y el análisis semiótico



2. FUNDAMENTO CONCEPTUAL DESDE LAS TEORÍAS SEMIÓTICA Y LITERARIA DE ANÁLISIS

2.1. LA ODA COMO OBJETO SEMIÓTICO

LA ODA COMO SIGNO DE NATURALEZA COMPLEJA

Consideremos el discurso de la oda como un universo semiótico, como un todo de significado. A su vez, este espacio engloba distintas formas semióticas articuladas en el proceso de enunciación. La semiosis en acto da cuenta de este proceso de engranaje de unos niveles de organización semiótica con otros. Líneas más arriba se planteaba que el discurso es el lugar de convergencia de conjuntos significantes creados por procesos de la misma naturaleza: el sensible y el inteligible. El acto de enunciación, desde los actos de lenguaje, basa la significación en una jerarquía de niveles de organización semiótica, atendiendo a la superposición de operaciones que confluyen en la complejidad significativa. Pero, ¿cuáles podrían ser esos niveles o semióticas constitutivas que llegaron a articularse para convocar otras de orden más englobante? Como lo expuso Saussure cuando se refirió al signo, éste está compuesto de dos caras: un significante o “imagen física sensorial” y un significado o “imagen conceptual”. Estas dos imágenes comportan, respectivamente, la expresión y el contenido del signo³⁹. La función semiótica, que abarca la correlación entre estas dos caras de un signo, y la oposición entre signos a otros determina el valor de cada uno de ellos en un estado de lengua dado y en cada ocurrencia específica. Con lo afirmado hasta ahora sobre el signo como complejidad y no como unidad mínima, llegamos a la afirmación que la oda es un signo complejo, un signo en el que están entramados otros constituyentes y exponentes correspondientes a diversos está determinado por las figuras convencionalmente utilizadas por el enunciador y perceptibles para el lector. El contenido de este signo es el sentido que dichas figuras hacen tangible y que expresan como visión de mundo.

2.2 LO SENSIBLE/INTELIGIBLE Y LA COMPLEJIDAD SEMIÓTICA

La perspectiva saussuriana muestra que cada uno de los elementos en que se compone el signo es el resultado de la articulación de dos dimensiones distintas y

³⁹ Desde la perspectiva peirceana, donde el hombre es un signo, se tendría que él, el *hombre*, como manifestación semiótica, es un signo en permanente constitución con su bien sabida expresión física y su vasta masa de contenidos sensoriales, afectivos, perceptivos y cognitivos. En ese sentido, podríamos afirmar nosotros que el continente de este signo sería el *mundo* comprendido como la realidad que, por supuesto, tiene una forma biológica natural y un conglomerado aún mayor de construcciones culturales, entre ellas los conceptos de las cosas y de los seres que circulan asíndose a una expresión, *circulación* que sólo es viable por la acción significativa del hombre. Luego, el *discurso* es un espacio de significaciones en acto en el que el sentido del *hombre* y el *mundo* es actualizado mediante relaciones rizomáticas y de construcción recíproca y permanente. Puesto que el discurso está compuesto por enunciaciones, su expresión significativa está constituida por las figuras o signos que hacen inteligibles las percepciones sensibles de un cuerpo sensible (concebido como hombre) en un mundo bajo condiciones de espacio-temporalidad.

que sólo tienen valor semiótico por su relación 'en' la constitución del signo mismo. En la tesis de Saussure, lo propio de la dimensión sensible y la dimensión inteligible (que en Peirce alcanzan su carácter semiótico cuando se produce la interpretación o en la Terceridad sobre la experiencia perceptiva) es que participan de manera simultánea y no excluyente en todo lo que puede definirse como signo. Por una parte, percibir *el mundo exterior*, de lo *físico* y *biológico* abre la posibilidad de reconocer y construir las formas (significantes), y, por otra, el significado se construye desde la percepción misma, de los fenómenos que tienen lugar en el *mundo interior* (sensible) de la presencia sensible y perceptiva: es del mundo interior (en su relación e interacción con el mundo exterior) que emergen los contenidos de la percepción, las impresiones y los sentimientos. Estos dos mundos son lo que concebimos como la realidad, inaprensibles como totalidad, aprehensible como significación mediada por formas expresivas. La articulación entre lo interno y externo a la presencia sensible se da a partir de un elemento que es el cuerpo sintiente, lugar de esas percepciones, y quien elabora las significaciones a través de la toma de posición inteligente. Esta *presencia sensible*, este cuerpo propio, es una envoltura sensible que distingue y establece tres dominios:

- el dominio de lo *interoceptivo*, que emerge de la sensibilidad frente al mundo interior o de sí mismo, de las sensaciones y efectos de orden afectivo que en él se producen por la incidencia de las demandas de supervivencia y por la manera en que este dominio interior es afectado por los fenómenos que le circundan;
- el dominio *exteroceptivo*, o el universo de lo percibido y discriminado como lo no-pertenciente al propio cuerpo, es el dominio de lo exterior (lo que es el principio de construcción de la alteridad); se trata de lo 'otro' que está fuera del cuerpo, pero que lo afecta, del espacio donde están las formas que se establecerán como correlatos de los fenómenos y acontecimientos de la experiencia interoceptiva, de modo que el dominio exteroceptivo implica la posibilidad de distinguir, de establecer formas expresivas y hacer inteligible lo que acontece interoceptivamente;
- el dominio *propioceptivo*, de la *presencia sensible*, que es el dominio de la articulación de los otros dos dominios en un cuerpo vivo y en relación con el mundo, cuerpo en movimiento y punto de distinciones, de establecimiento de diferencias, contrastes entre las diversas vivencias sensibles. Los matices de lo que la presencia sensible vive o sufre son expresados por la correlación de *lo sentido* con una *forma* que permite la inteligibilidad de lo que acontece.

Cada acontecer "interoceptivo-exteroceptivo" es un encuentro que la presencia sensible. El poeta, en nuestro caso, define desde su experiencia una serie de valores relacionados con los hechos de los que predica a través del signo "oda". Por ejemplo, la sensación de agitación (interocepción) es correlacionada con un gesto perceptible por otra presencia sensible, por una o varias expresiones caracterizadas por variaciones retóricas. Si la sensación se incrementa o

disminuye, se producen, en el plano expresivo, movimientos más o menos enérgicos, una gestualidad más o menos eufórica o, más puntualmente, unas figuras retóricas más adecuadas a esta urgencia interior y a esta intelección del acontecer mismo. Así, la sensación se pone en correlación con una forma expresiva, que nace del propio cuerpo, o con un objeto exterior que desde entonces tendrá la condición de signo asociado a un valor o contenido de la interocepción. En este sentido, la correlación de la dimensión interoceptiva (sensible) y de la *exteroceptiva* (inteligible) confluye en la construcción de una forma semiótica dotada de valor, elemento de base perceptiva para la definición de su significado y de su sentido⁴⁰. La interoceptividad y la exteroceptividad son esas dos semióticas que se articulan para propiciar el discurso: la una tiene la forma de la lengua natural y la otra la del mundo natural.

Como ya se dijo, la propioceptividad cumple la *función semiótica* articuladora de los dos planos que, aunque fueron concebidos por la teoría estructuralista como producto de una articulación arbitraria, se vuelven motivados y necesarios el uno para el otro desde los fundamentos de la explicación semiótico-perceptiva del discurso. Al tomar posición, el cuerpo propio se instala como el centro de referencia de la enunciación y del discurso, como punto determinante de la deixis y de la perspectiva de la enunciación. El cuerpo se desplaza y con él la frontera entre lo exterior y lo interior, experimenta y expresa las modificaciones de las alteraciones perceptivas que implican dichos desplazamientos. Esta dinámica está en la base de la producción de los sistemas de valores relacionados con las formas expresivas de aquello que se experimenta. Si la sensación careciera de una forma con la cual articularse y expresar un valor en relación de oposición con otras sensaciones no podría hablarse aún de significación. Así, la toma de posición del cuerpo sintiente no es sólo explica la función semiótica en el discurso, sino que es el primer acto de la instancia que enuncia o que orienta al discurso y su significación.

La toma de posición del cuerpo centro del discurso se da a la par con el acto de enunciación. La primera está implicada en la segunda por cuanto al enunciar se hace infranqueable adoptar una posición, que en primer lugar es una posición tomada desde el cuerpo. De ahí que la enunciación suponga un cuerpo cuya función semiótica en el discurso es instaurar la instancia discursiva. La instancia⁴¹,

⁴⁰ Esta relación sensible e inteligible ya había sido propuesta por Saussure en el análisis de la intensidad sonora en la constitución de las sílabas, de modo que se establecía una asociación entre un plano de la intensidad (sensible) y el plano de la expresión que hace inteligible al otro plano. Hjelm selv desarrolla esta tesis en el análisis de los *funtivos*, pero da prioridad al análisis de la forma de la expresión y a la forma del contenido. Es desde la semiótica tensiva de Greimas, continuada por Jacques Fontanille y Claude Zilberberg, que se desarrolla la investigación alrededor de la dimensión sensible como determinante del contenido de entramados signícos (no del signo aislado, objeto de la denominada semiología).

⁴¹ La instancia existe para dar inteligibilidad al discurso al efectuar la operación de reparto de los elementos del mundo interno y el externo para dotar al discurso de contenidos y sus expresiones. Asimismo, la instancia ejecuta operaciones para realizar el discurso y garantizar la presencia de éste en el mundo. Sin embargo, estas operaciones no se quedan en la afirmación de la presencia sensible construye, sino que toman la vía de las transformaciones en programas narrativos y en estrategias retóricas.

o “conjunto de operaciones, de operadores y de parámetros que controlan el discurso”⁴², es la encargada de ordenar o articular los objetos de la *interoceptividad* y los objetos de la *exteroceptividad*; ya correlacionados, los contenidos y las expresiones son elementos que la *presencia sensible* utiliza para operar la enunciación.

Lo anterior permite señalar que al referirnos al discurso de la oda aludimos a actos de enunciación que conllevan a operaciones de significación profundamente imbricadas las unas en las otras bajo condiciones de cooperación e interdependencia. Estas operaciones son procesos significantes que crean esquemas, redes, sistemas basados en estructuras dinámicas –abstractas y concretas- que movilizan la significación todo el tiempo. Además, el conjunto de significaciones funciona bajo las normas de la orientación que hace la instancia discursiva en dos ámbitos distintos: uno, supeditado a un campo posicional en el que la orientación de la presencia sensible, encarnada por la instancia de discurso, decide la posición de referencia desde la cual se predica; el otro, tiene que ver con las transformaciones de acciones y pasiones de la presencia sensible, asociadas naturalmente a los sistemas de valores emergentes en el campo posicional. La praxis enunciativa logra regir coherentemente, a la vez, los elementos y operaciones del campo posicional y los del campo de transformaciones, procediendo por encadenamiento y superposición de operaciones de enunciación. De ahí que la orientación adopte dos denominaciones: discursiva, la que inicialmente se lleva a cabo en el campo posicional, y narrativa, la que organiza las estructuras de transformación en el nivel semionarrativo del discurso.

El poema de Olmedo es un conglomerado signifiante que se compone de signos acogidos por sistemas de significación. Dichos sistemas que confluyen en el poema adquieren, en su complejidad y sincretismo, una unidad definida por el poema como discurso particular y específico; en otros términos, ellos le interesan a la semiótica por aparecer como formas significantes que integran un conjunto de significaciones: el discurso. Si bien lo narrativo (relato de acciones) tiene importancia para determinar el sentido del discurso o de la oda, desde el punto de vista semiótico, están en su mismo nivel de pertinencia los componentes figurativo y pasional. Cada uno de estos aspectos refiere actos: de *programación de la acción*, de *la captación de la enunciación*, de *representación cognitiva* y de *manipulación pasional*. Estos tipos de actos son suficientes para designar, en general, los actos que generan el discurso: “el discurso es el producto de actos de lenguaje. Pero esos actos de lenguaje manipulan y producen estructuras y las estructuras no pueden ser actualizadas más que por actos de lenguaje”⁴³

⁴² Cf. FONTANILLE, op. cit., p. 84

⁴³ Ibid. p.77.

Significar el mundo es la principal tarea de la literatura, a lo que agregamos que el discurso poético de la oda busque hacer creíble un sentido del mundo experimentado por un locutor y expresado estéticamente para un receptor modelo⁴⁴. El sentido que surge a partir de los procesos de significación en un discurso, como el literario, es material de la investigación semiótica:

El sentido es finalmente, la materia informe de la que se ocupa la semiótica, la materia que se esfuerza por organizar y por hacer inteligible. Esta materia (*purport* en Hjelmslev) puede ser de naturaleza física, psicológica, social o cultural. Pero esta materia no es ni inerte ni solamente sometida a las leyes de los mundos físico, psicológico o social, puesto que está atravesada por tensiones y por direcciones⁴⁵.

2.3 LA ODA COMO OBJETO LITERARIO

Al mismo tiempo que la oda es un objeto semiótico lo es también en el orden de lo literario por ser un fenómeno que tiene que ver con el lenguaje, la dimensión estética de éste y con la significación del mundo objetivo:

Parler de phénomène, à propos de l'objet littéraire, c'est du même coup statuer sur son objectivité, qui n'est plus réductible à sa factualité empirique. Le fait littéraire n'est pas une donnée, qui s'offre comme positivité sans médiation sémiotique, à l'expérience uniformément répétable d'un sujet connaissant, idéal et universel, mais le corrélat d'un acte de conscience qui lui est tout aussi constitutif que l'apparence objective dans laquelle il se manifeste, ou se *signifie*, plutôt, puisque rien ne s'y montre qui ne fasse sens d'un même mouvement, grâce à quoi tout fait est un événement cognitif complexe engageant la mémoire et l'imagination autant, sinon plus, que la perception immédiate⁴⁶.

El poema es la representación de una visión del mundo objetivo y conjuga características del modelo de mundo *verosímil* y del *no verosímil* de los que habla Albadalejo (*cf. supra* capítulo I). El primer tipo, recordemos, es aquél que tiene rasgos similares a los del mundo real, pero sin que tengan una correspondencia literal y total. El segundo alude a las representaciones que tienen un nivel de ficcionalización, y por lo tanto, su parecido con la realidad recae en la utilización de figuras convencionales, pero inmersas en el espacio y el tiempo poéticos. Como representación mimética de la realidad, la oda tiene aspectos del mundo práctico humano; así que el mundo creado es un mundo cercano a la realidad,

⁴⁴ ECO, Umberto. "Lector in fábula". (La cooperación interpretativa en el texto narrativo). 2ª edición. Barcelona: Lumen, 1987.

⁴⁵ Cf., FONTANILLE, p. 23

⁴⁶ OUELLET, Pierre. Poétique du regard. Littérature, perception, identité. Presses Universitaires de Limoges, 2000. p. 378

pero distanciado de ella por el estatus de independencia que tienen las operaciones discursivas en el orden de lo literario.

La teoría ricœuriana sobre la producción del objeto literario resulta muy interesante para abordar la cuestión de las condiciones prefigurativas, configurativas y reconfigurativas implícitas en la emergencia de un texto con las características de ficción de la oda que analizamos. La teoría de las *mímesis*, postulada por el filósofo francés se basa en la representación poética que alude a la creación literaria como forma de significar la realidad. El proceso de significación parte, inicialmente, del mundo de la acción humana que es el del acontecer de los hombres; ésta es la *mímesis I*, o *mímesis praxeos*. La segunda es la *mímesis poética*, aquella que configura en el texto literario un mundo posible que reúne las características de la experiencia viva, pero que opera bajo las condiciones del lenguaje y la ficción. La *mímesis II* es el estadio de la *acción mimética*, cuya principal operación es la de la construcción de la trama o *mythos*; a su vez 'la trama es la representación de la acción'⁴⁷. La *poiesis* toma el hacer humano como el principio de su propio hacer y lo imita en el sentido de poner en escena, en una obra de representación, la praxis humana mediante la actividad mimética, valiéndose del lenguaje; lo que se representa no está en el dominio de lo real-objetivo, sino en la ficción: "el creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si"⁴⁸.

El último componente de la triada de las *mímesis* es el que corresponde a la dialéctica de la interpretación textual el cual asegura la existencia de un mundo posible que representa al mundo real. Ricœur cita un precepto respecto del carácter verosímil del mundo representado: "se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble"⁴⁹. El lector es quien en último término juzga el grado de verosimilitud de la obra de composición poética y le reconoce su valor estético. Sin embargo, las *coacciones culturales de lo aceptable* incorporadas tanto en el creador del texto literario como en el lector del mismo, determinan una lógica de lo verosímil:

Pero ¿qué designan la realidad presente (y pasada), la opinión y el deber-ser sino la propia soberanía de lo creíble disponible? Abordamos aquí uno de los aspectos más encubiertos del placer de reconocer: el criterio de lo 'convinciente', cuyos contornos son los mismos que los de lo imaginario social (los últimos comentaristas franceses dicen con razón: 'lo convincente no es más que lo verosímil considerado en su efecto sobre el espectador, y, por consiguiente, el último criterio de la *mímesis*)⁵⁰.

⁴⁷ Cf. RICŒUR, op. cit., p. 88.

⁴⁸ Ibid. p.106.

⁴⁹ Ibid. p.112

⁵⁰ Ibid. p.113

La *mimesis III* tiene su fundamento operativo en el efecto de placer que experimenta quien interactúa con el texto literario al comprender y experimentar sensaciones inscritas en él. La representación poética ofrece al lector una experiencia cognitiva y sensible, al tiempo que le presenta un modo de considerar al hombre en un entorno cultural imaginado por un hombre:

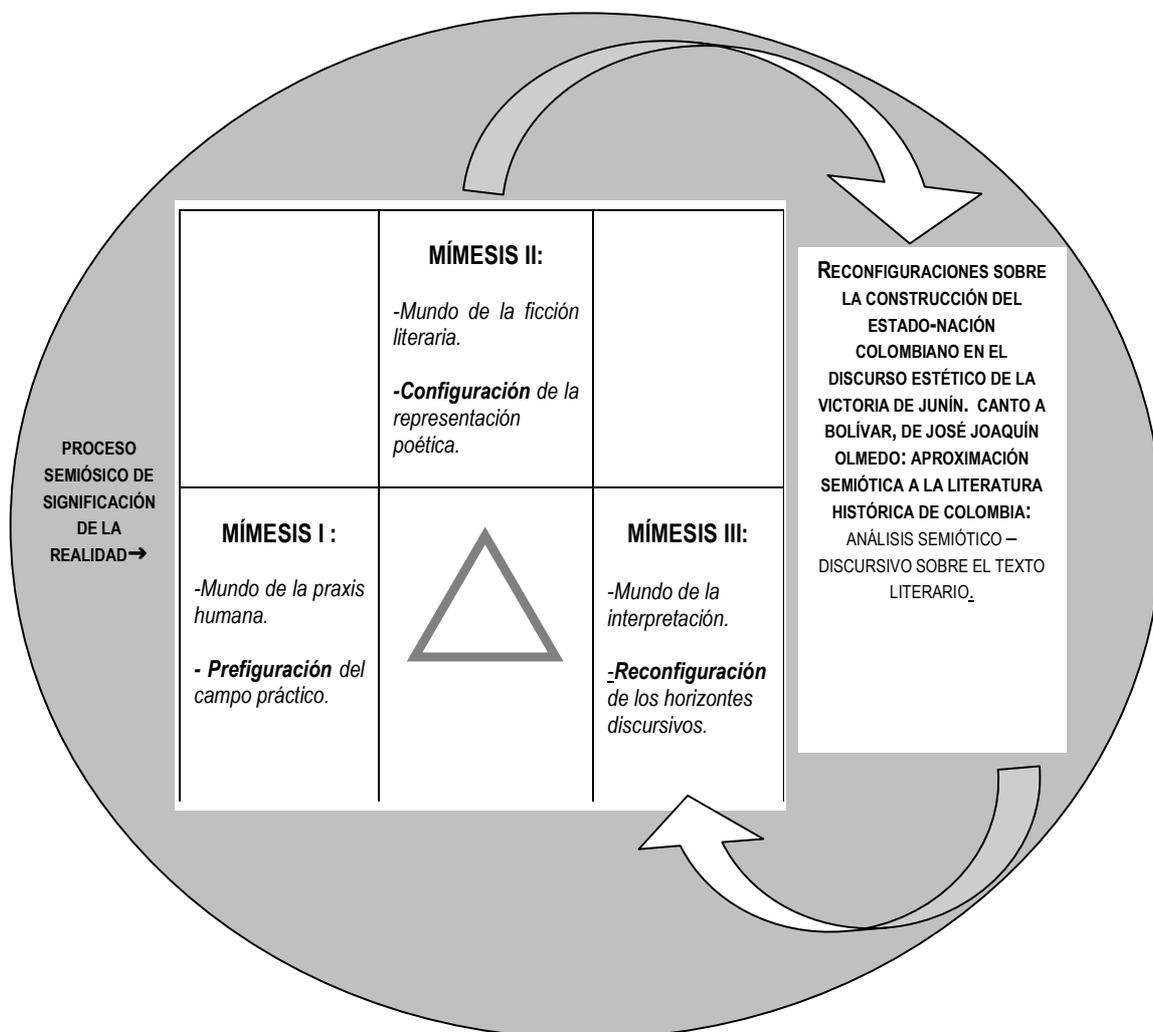
‘la obra despliega *un mundo* que el lector hace suyo. Este mundo es un mundo cultural. Así, pues, el eje principal de la teoría de la referencia al ‘después de la obra pasa por la relación entre poesía y cultura. Como afirma James Redfield en su obra *Nature and Culture in the Iliad*, las dos relaciones mutuamente inversas que pueden establecerse entre estos dos términos ‘deben ser interpretadas...a la luz de una tercera relación: el poeta en cuanto hacedor de cultura’⁵¹.

La cultura tiene su razón de ser en lo público, ya que la significación es de esa misma forma pública. El poeta se da a la tarea de producir un mundo de significaciones que proyecta hacia el mundo de los hombres de carne y hueso una gama de posibilidades de un ‘como si aquel fuera éste’, estableciendo normas en la relación de unos ‘cuasi-hombres reales’ en un espacio y un tiempo ‘cuasi-reales’. Esta representación que se hace luego del acercamiento entre lector y texto es la reconstrucción de un espacio cultural que señala unas condiciones cotejables con el mundo objetivo y práctico de la realidad.

Ahora bien, los tres estadios de la representación mimética: *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III* funcionan cooperativamente, pero a la vez son independientes la una de las otras. En el reconocimiento de una equivalencia entre la teoría de las mimesis y el discurso de la oda surge la representación gráfica del engranaje de las tres esferas significantes. En ella, la primera mimesis corresponde al campo práctico de la existencia humana del cual el poeta toma elementos para representarlos valiéndose de la ficción literaria; la mimesis II se reconocería como la representación que constituye la oda en sí misma, como la articulación de aquellos elementos representados de la realidad; y la mimesis tercera vendría a ser la presente investigación como producto de la mirada semiótico-literaria que permite la reconfiguración de una propuesta de significación cuyos procesos de producción son el principal horizonte que interesa del ‘cuasi-mundo real’.

⁵¹Ibid. p.115

**FIGURA 2. DIAGRAMA ASOCIATIVO DE LA TEORÍA DE LAS MÍMESIS Y EL DISCURSO:
“LA VICTORIA DE JUNÍN. CANTO A BOLÍVAR”.**



2.4 LA REPRESENTACIÓN MIMÉTICA EN LA ODA

2.4.1 *Mímesis I*: prefiguración del campo práctico de la oda. La actividad mimética traspone una ética de la acción humana, desde el campo práctico, a la poética de la acción representada en el mundo prefigurado en *mímesis I*. Si el campo práctico de la experiencia humana, del que dispone el autor como su entorno y su propio bagaje, es lo necesario para construir el mundo de ficción de la obra, este mundo posible develará características propias del mundo que representa, el cual se convierte en su contexto o situación de producción. Detrás de las voces discursivas y las circunstancias configurativas del poema, están la

voz del autor, algunas circunstancias puntuales de su pre-configuración y la dinámica de una praxis discursiva correlativa a su universo cultural. De este modo, el mundo configurado en el poema depende de la raigambre de conexiones que éste tiene con el campo de la acción. La capacidad del ser humano para utilizar la *red conceptual* de la semántica de la acción (agentes, circunstancias, fines, motivos, resultados) de manera significativa hace que el mundo-representación sea inteligible y tenga sentido:

[...] el hecho decisivo es que emplear de modo significativo, uno u otro de estos términos en una situación de pregunta y de respuesta es ser capaz de unirlo a cualquier otro miembro del mismo conjunto. En este sentido, todos los miembros del conjunto están en una relación de intersignificación. Dominar la red conceptual en su conjunto, y cada término como miembro del conjunto, es tener la competencia que se puede llamar *competencia práctica*⁵².

Por una parte, el poeta, en este caso José Joaquín Olmedo, es quien protagoniza una acción en el campo práctico: enunciar el poema. Por otra, él toma en consideración unos elementos constitutivos de una acción humana específica: hacer la guerra, y demuestra el manejo de ellos en la misma acción de crear el texto literario o de realizar un proceso de enunciación. Su competencia práctica está demostrada en la construcción de la trama a partir de la disposición de unos hechos que se organizan según unas relaciones entabladas entre unos y otros de los elementos constitutivos de la acción. El acervo de conocimientos que posee Olmedo, propio del conocer sobre la praxis humana, le proporciona las nociones básicas pre-configurativas, a la vez que estructura el relato del poema mismo: 'El poeta no encuentra sólo en su caudal cultural la categorización implícita del campo práctico, sino también la primera formalización narrativa de ese campo'⁵³.

SOBRE EL AGENTE DE PRODUCCIÓN

Enunciar es una acción humana que involucra unos rasgos estructurales bien definidos. Ricœur postula una semántica de la acción humana que involucra a *agentes, circunstancias, fines, motivos* y a un *resultado*, los cuales permiten diferenciar a la acción del mero movimiento físico. El acto de significar toma al lenguaje como vehículo de representación del mundo tanto interno como externo al sujeto de enunciación. El poeta de la Oda: "La victoria de Junín. Canto a Bolívar" es un *agente* de producción textual. Olmedo es el ejecutante de una acción enunciativa, y por tanto intencionada, surgida de unos motivos, unos fines, en unas circunstancias determinadas, las cuales llevan a un resultado. Por ello, en este aparte se tratará de aproximarnos al contexto del autor y establecer las circunstancias socio-culturales que conciernen a Olmedo, agente de la acción discursiva. Su intervención dentro de los eventos históricos se concreta por la

⁵² Ibid. p.121.

⁵³ Ibid. p.109.

conjugación de un poder *representar los hechos históricos poéticamente* y de un saber *capaz de volver ficción la realidad*, bien porque conoce los hechos que va a representar, bien porque posee el conocimiento sobre las estrategias de composición mimética.

José Joaquín Olmedo nació en Guayaquil, Ecuador, el 20 de mayo de 1780. Olmedo cursó sus primeros años de estudio en Guayaquil y Quito; ya a los catorce años se radicó en el convento de San Carlos, en Lima. Su educación superior la recibió en la Universidad de San Marcos, en donde fue proclamado doctor en Derecho, en 1805. En esta misma universidad se encargó de la cátedra de Derecho Romano. Más tarde, viajó a Guayaquil para ejercer su profesión. En 1810, fu elegido representante de esa ciudad a las Cortes de Cádiz y al volver a América, luego de la restauración, formó parte de la junta de gobierno en Guayaquil en 1820. En 1822, cuando Bolívar derrocó la junta de Guayaquil de la cual Olmedo hacía parte, éste tuvo que renunciar, abandonar el país y refugiarse en Perú por oponerse a la integración del Ecuador a la República de la Gran Colombia. El año siguiente fue miembro del primer Congreso Constituyente del Perú y formó parte de la comisión que invitó a Bolívar a ponerse a la cabeza de la campaña emancipadora. Olmedo se adhirió entonces al plan independentista. Dos años más tarde, fue enviado por Bolívar a Londres como ministro plenipotenciario; allí se relacionó con Andrés Bello. De igual manera se desempeñó como embajador en Francia. Permaneció en Europa hasta 1828. En 1830, Olmedo participó en la Convención o Asamblea Constituyente de Riobamba, en la que el Ecuador se separó definitivamente de la República de la Gran Colombia, junto con Venezuela. Fue presidente de la Convención Nacional de Ambato en 1835, y por contradicciones con el general Flores, primer presidente de la nueva República del Ecuador, Olmedo llegó a la cabeza del gobierno provisional durante la Revolución que estalló en Guayaquil en 1845. Este mismo año fue candidato a la presidencia de la República del Ecuador, pero fue derrotado por Vicente Ramón Roca, quien recibió el apoyo de la burguesía mercantil de Guayaquil. Murió en Guayaquil, el 19 de febrero de 1847.

Además de ser un instruido en las leyes, Olmedo también fue escritor. Entre sus poemas se destacan *La victoria de Junín* (1825), en el que cantaba las últimas y decisivas campañas militares de la independencia hispanoamericana, y la *Oda al General Flores, vencedor de Miñarica* (1835), donde aparece el desencanto ante las luchas civiles que comenzaban a minar las esperanzas en el futuro de los hispanoamericanos.

A partir de su estadía en España, cuando hizo parte de las Cortes de Cádiz, Olmedo tuvo la oportunidad de recibir la influencia de Quintana⁵⁴, quien se dedicó a cantar la guerra de independencia de España contra la invasión napoleónica.

⁵⁴Cf. Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, en: OJEDA Avellaneda, Ana Cecilia. El mito Bolivariano en la literatura latinoamericana. Ediciones Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, 2002, p. 121
"Manuel José Quintana nació en Madrid en 1772 y murió en 1857; es considerado como un poeta clásico".

Quintana tuvo una instrucción enfatizada en la cultura clásica. La incidencia de Quintana en la formación de Olmedo tendió a la formalidad de los rigores poéticos, pero también fortaleció su espíritu político.

SOBRE LAS *CIRCUNSTANCIAS* DE PRODUCCIÓN DE LA ODA

El acto de la representación literaria sucede dentro de los límites del mundo de la praxis humana y por lo tanto los rasgos identificables en el mundo posible o mundo de ficción hacen parte de esa precomprensión del mundo de la acción. Son factores del campo práctico aquellas condiciones favorables o desfavorables no creadas por unos agentes, en las cuales ellos actúan y sienten al intervenir en el desarrollo de unos acontecimientos físicos. La acción, además, supone la interacción entre agentes por la que se entabla la cooperación, la competición o la lucha. “Las contingencias de la interacción se juntan entonces con las de las circunstancias, por su carácter de ayuda o de adversidad”⁵⁵. A continuación se describen algunas *circunstancias* del entorno socio-cultural en el cual Olmedo fue un agente histórico y que sirvió de contexto para la aparición del poema. El marco espacio-temporal de dicha situación de producción se corresponde con la sociedad hispanoamericana del siglo XIX.

El siglo XIX, referencia temporal de producción del poema editado por primera vez en 1825, se conoce como la época de emancipación hispanoamericana. Entre 1808 y 1826 la casi totalidad de los territorios americanos gobernados por España pasó por un proceso político y militar que resultó en la separación de la inmensa mayoría de las colonias dominadas por la monarquía española desde finales del siglo XV y la independencia de gran parte de los estados de Latinoamérica.

La sujeción española se mantuvo desde principios del siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX. Algunos hechos que figuran como antecedentes de la época independista fueron los levantamientos de insurrección indígena durante el siglo XVIII: en Paraguay (1717-1735), Nueva Granada (1781) y Perú (1780-1781). La distancia y la particularidad de cada uno de los territorios hispanoamericanos suscitaron la dilatación en el tiempo de la acción emancipadora.

Dicho proceso se inició por la incidencia de unas causas tanto internas como externas a él. Por una parte, las causas internas evidenciaron la influencia negativa de la colonización española en el desarrollo histórico y económico de la sociedad hispanoamericana. Con la divulgación del memorial de agravios, escrito por Camilo Torres en 1809, se reivindicó la igualdad de representación de las provincias americanas y las de la península Ibérica. Sucedió que en ciertas colonias americanas la autoridad española era corrupta e inmoral en el ejercicio de sus funciones administrativas y burocráticas. Existía una rivalidad entre criollos y españoles generada por la postergación de los primeros y el establecimiento de

⁵⁵ Cf. RICOEUR, Op. cit. p.121

monopolios y toda clase de impedimentos que retrasaban el desarrollo de la economía americana y detenían el avance de su capacidad productiva. Además, las leyes españolas desconocían la diferencia entre los peninsulares españoles y los americanos, así que éstos, que eran naturales de su región, eran desplazados por los primeros. Los naturales no eran tomados en cuenta para influir en el sistema económico porque solían incumplir con la normativa establecida por España, acudiendo al contrabando. Las medidas liberales adoptadas por Europa, y que llegaron a América, estimularon a la burguesía criolla a desear la libertad mercantil; además porque la capacidad industrial de los territorios americanos era escasa por las mismas limitaciones que España imponía.

La laxitud en las costumbres del clero y la colaboración de las instancias menores de la Iglesia en el proceso independista en algunos territorios contribuyó de igual manera a dar curso al propósito emancipador. La labor de grupos religiosos como los Jesuitas tendía a desestimar la actuación española en América, al rechazar la crueldad y el despotismo en el trato de los indígenas y al cuestionar las restricciones culturales impuestas por los peninsulares a las colonias. Esta postura de oposición tuvo gran importancia en la generación de un clima de enfrentamiento al dominio español entre la burguesía criolla.

De igual forma, el papel de las universidades, el de las academias literarias y las sociedades económicas e ideológicas como la masonería, permitió la difusión de ideas liberales y revolucionarias contrarias a la acción española en América. Dichos pensamientos fueron adoptados por algunos de los líderes independistas como parte de su formación cultural.

Una de las causas internas mayores de la independencia hispanoamericana fue la coyuntura política, bélica e ideológica por la que atravesó España con la supresión de la dinastía de Borbón y la invasión de la península Ibérica por las tropas de Napoleón I Bonaparte. España vivió la guerra por la independencia desde 1808 hasta 1814. La concepción patrimonial del Estado por la cual las Indias tenían un vínculo con España a través del monarca sirvió para que, en 1808 con la invasión de Francia y ante la abdicación de los reyes Carlos IV y Fernando VII, se rompiera la legitimidad y con ella el lazo entre la Corona y las colonias americanas que optaron por encargarse de su propio gobierno. Ante esta situación, se generaron juntas que se consolidaron como las principales ciudades americanas. Estos consejos políticos reconocieron la autoridad del rey Fernando VII (cuando éste regresó en 1814), pero propiciaron el inicio de la independencia.

La difusión de creencias populistas basadas en la tradición escolástica, que argüía que la soberanía se revierte en el pueblo cuando falta el rey, alentaron el pensamiento independista ante la ausencia de la figura monárquica durante la invasión francesa. Al mismo tiempo que esta doctrina tuvo vigencia en España, el pensamiento ilustrado del siglo XVIII, que abogaba por el juicio razonado para llegar al mejoramiento y el desarrollo de la sociedad, motivó la revolución.

Por otra parte, las causas externas que actuaron sobre el proceso desde fuera de los dominios imperiales españoles, en especial desde Europa y Estados Unidos, tuvieron un carácter positivo. Hechos como la Declaración de la Independencia Estadounidense y la Revolución Francesa se constituyeron en modelos mundiales más que en causas directas de sucesos como los ocurridos en América. De manera más influyente, las ideas enciclopedistas y liberales tuvieron notoria incidencia en el proceso. El acceso al pensamiento filosófico, político, y religioso de la época a partir de su difusión en la *Enciclopedia* de Voltaire, permitió criticar la sociedad americana con la base de las ideas de Rousseau, Diderot, Montesquieu y del mismo Voltaire.

Otra circunstancia que permitió la marcha del proceso fue la convivencia de muchos de los máximos dirigentes independistas como Francisco Miranda, José de San Martín, Simón Bolívar, Mariano Moreno, Carlos de Alvear, Bernardo O'Higgins, entre otros, que se encontraban frecuentemente en Londres. Igualmente, el contacto que muchos de ellos mantuvieron con los centros políticos de Estados Unidos y Gran Bretaña, los cuales les brindaron apoyo político y económico para sus proyectos.

Pueden considerarse dos etapas en el desarrollo del proceso independista. La primera fase estuvo comprendida entre 1808 y 1814. En 1808 acaeció la invasión de Napoleón I Bonaparte con la abdicación de Carlos IV a favor de Fernando VII, quien tuvo que abdicar también para ceder el gobierno al hermano de Bonaparte, José, dándose inicio a la guerra de la independencia española; ya en 1814, Fernando VII volvió a reinar bajo un régimen absolutista que reanudó las confrontaciones de los revolucionarios americanos con España. Durante este periodo se crearon juntas que pretendían restablecer la legalidad interrumpida por los sucesos de la península. Algunos de los consejos que se conformaron fueron: el de Montevideo, en 1808; el de Chuquisaca (actual Sucre, en Bolivia), el de La Paz y el de Quito, en 1809; el de Buenos Aires, el de Caracas, el de Santa Fe y el de Santiago en 1810. De igual manera existieron las juntas de Cartagena, Pamplona, Socorro, Panamá, Santa Marta, Chile.

La lucha de los líderes criollos por la permanencia de las juntas propendía por la imposición de unas condiciones que validaran la autonomía política y económica. En muchos casos ellas reconocían el poder del rey, en otros casos no, lo que propiciaba enfrentamientos entre los patriotas y los realistas; unos y otros ocupaban o desalojaban ciudades, deponían o instauraban gobiernos, a la vez que proclamaban o anulaban la independencia de las colonias en territorio americano. Algunas de las batallas en las que se enfrentaron los americanos y los españoles fueron: Suipacha, en Bolivia, en 1810, cuyo triunfo fue para los americanos; Guaqui, en Bolivia, en 1811, en la que fueron derrotados los patriotas; Tucumán, en Argentina, en 1812, victoria para los patriotas; Salta, en Argentina, en 1813, derrota de los españoles. En 1810, el Ecuador declara su independencia, la cual resulta fallida al retomar el control el virreinato. En 1811 se proclama la

independencia de Venezuela y se le declara República federal. Por otro lado, México, que había proclamado su libertad en el Congreso de Chilpancingo en 1814, vio frustrado su empeño. El 28 de febrero de 1811, en el sitio del arroyo costero de Asencio, en la villa de Mercedes, cerca de la desembocadura del río Uruguay en el Plata, tuvo lugar la lucha por la emancipación del Uruguay, a la cual se le conoce como el grito de Asencio. Este suceso es considerado el anuncio de la independencia uruguaya. En mayo 14 del mismo año fue proclamada la independencia de Paraguay.

Hacia 1812, la existencia de las Cortes De Cádiz y la Constitución liberal de ese año posibilitaron la restauración de la autoridad española en las regiones peninsulares, así como la moderación en la actuación de los independistas radicales al abrirse el camino de la nueva organización política, social y económica de los territorios americanos con la constitución de un nuevo régimen en España.

Luego de esta etapa de creación de las estructuras políticas incipientes en los territorios que luchaban por la independencia de España, sobrevino otra con un énfasis bélico marcado por la arremetida española y la resistencia patriota. Este periodo estuvo delimitado por los años 1814 y 1826. En un primer momento se dio la reacción española con victorias como la de Urica, en Venezuela, en 1814, la represión de Caracas, en 1815 y la de Rancagua, en Chile, en 1814. Sin embargo, en 1816, Argentina aún mantiene la victoria y en el Congreso de Tucumán se decide su independencia del poderío español.

De 1817 a 1822 tuvieron lugar varias contiendas entre Ibéricos y Americanos. En 1817 José de San Martín triunfó en Chacabuco, en Chile, aunque en el mismo año los realistas ganaron en Talcahuano y en 1818 en Cancha Rayada, batalla en la cual casi recuperan Santiago. Con la victoria en la batalla de Maipú, los patriotas garantizaron la independencia chilena en 1818. Un hecho importante durante esta fase fue el nombramiento de Bolívar como presidente de Venezuela, en el Congreso de Angosturas, en 1819. Batallas como la del Pantano de Vargas y de Boyacá fueron decisivas para la independencia de la Nueva Granada en 1819, la cual cambió su nombre a República de la Gran Colombia, en el mismo año, con Bolívar como su presidente. El año que siguió, en la batalla de Cepeda, las tropas federalistas consiguieron la disolución del poder del poder Central, permitiendo que Buenos Aires se constituyera como provincia; con esto Uruguay fue segregado del proceso independista argentino ya que los logros obtenidos en dicha batalla favorecieron a la Banda Oriental. 1821 marcó el inicio de la campaña por la independencia del Perú a cargo de San Martín quien ocupó Lima, proclamando la independencia. Este mismo año, Bolívar gana la batalla de Carabobo en la que obtiene la independencia para Venezuela. El año 1822 registra la dominación del ejército patriota, a cargo del general Sucre, en Pichincha, Ecuador, mientras Bolívar derrotaba a los realistas en Bomboná.

En los años que siguieron a 1822 se dieron las campañas finales. Este año Bolívar y San Martín se reunieron en Guayaquil para definir su participación en la campaña peruana. Bolívar se encargaría de ella por contar con el apoyo de la burguesía limeña, favor que no tenía San Martín. En 1823, los realistas recuperan Lima tras vencer en Torata y Maquegua. Sucre y Bolívar intervienen en el asunto de la ocupación de Lima y Bolívar se declara dictador allí en 1824. Las batallas de Junín y de Ayacucho son consideradas las últimas batallas de la etapa independista de América. La primera fue comandada por Simón Bolívar y Antonio José de Sucre; éste último encabezó el segundo enfrentamiento por orden del general Bolívar. Con estas victorias, el Perú fue libre. En 1826, año en el que los últimos españoles fueron desalojados de América, cesa el proceso independista en Suramérica. La ocupación del puerto del Callao por parte de los realistas era el rezago de la presencia española en las colonias hispanas en América. Con la salida de las tropas ibéricas allí establecidas se cierra el capítulo de las luchas y comienza el del nacimiento de los nuevos estados sudamericanos.

El poema que analizamos es, por principio, un producto humano e igualmente histórico que responde a unas condiciones espacio-temporales estipuladas por la realidad. La manera como se configura “la victoria de Junín. Canto a Bolívar” permite asociar la caracterización temporal del mundo posible con ciertos sucesos históricos de América del Sur; obviando un ordenamiento cronológico, la oda refiere circunstancias socio-políticas y culturales de la época prehispánica, pasando por el descubrimiento, la conquista, la colonia, llegando a la independencia con una construcción imaginada del futuro. Se mencionan elementos figurativos que representan lugares y sujetos de la praxis histórica. Algunos lugares americanos dentro de la ficción del poema son: Perú, Junín, Cuzco, Lima, Ecuador, Ayacucho, Colombia, los Andes, el río Guayas, el río Quinó, el río Apurímac, el río Ucayale, el río Amazonas, el río Rímac; algunos españoles: España, el río Tormes, el río Genil, el río Betis (Guadalquivir). Entre los actores históricos de América que se vuelven actores del mundo de ficción construido en la obra literaria están: Huaina-Capac, Huáscar, Guatimozín, Moctezuma, Manco-Capac, Colón, el pueblo americano, Bolívar, Sucre, Necochea, Córdoba, Miller, La-Mar; entre los españoles figuran: el Astur, el Catalán, el Celtíbero, el Cántabro el Andaluz, el Castellano. Estas figuras son las que permiten comprender y creer en el mundo posible que describe la oda, ya que su relación con el mundo real, aunque sólo sea en la mención, permite la representación de un modelo cercano al conocimiento que el lector puede tener sobre la Historia de Hispanoamérica. Las instrucciones de este mundo configurado en el poema guían al receptor del texto hacia la asunción de unas premisas en las cuales anclarán los rasgos de la ficción.

Es así como se trata de una representación mimética en la cual las estructuras inteligibles conciertan la disposición de unos hechos que entregan una visión estética del mundo con el carácter de ficción propio de lo literario. Este mundo posible, verosímil desde su semejanza con el mundo real y también por su

coherencia interna, se acopla, por medios de construcción de la ficción, con un mundo no verosímil para proyectar una visión particular de la cultura sobre la cual el poema enuncia. Existen innumerables referencias textuales cuya relación con lo americano no es muy obvia y que, sin embargo, la ficción sitúa dentro de las mismas coordenadas espacio-temporales que aluden a América en el discurso literario. En el poema, la tradición griega se hace presente con Píndaro y los juegos griegos, Aquiles, la mitología: las Musas, las Gracias, las Furias, las Vestales, los dioses del Olimpo: Marte, Palas Atenea, Venus, Iris, Baco y Ceres. Igualmente, la tradición romana aparece con el senado romano, el Areópago, Cartago, el Capitolio, el río Tíber, el río Eurotas. Otras tradiciones culturales a las que se alude son: la estrella de Virginia (Estados Unidos), la Reina de los mares (Inglaterra). Los elementos que podrían pensarse discordantes y ajenos los unos a los otros, encuentran un punto de acercamiento para concordar en la trama que el *mythos* construye. Este tipo de operaciones demuestran cómo la actividad mimética de la literatura tiene que ver con la representación estética del mundo real, del cual toma elementos para crear un 'algo' que es creíble al juicio de sus lectores y que, además, posibilita la semiosis infinita.

Por una parte, está, entonces, la armonización de factores discordantes como parte de lo no verosímil: carece de credibilidad la apelación a tradiciones culturales con poca o ninguna relación entre sí, sabiendo que en el mundo real se trata de culturas totalmente alejadas la una de las otras. Sin embargo, el espacio de creación literaria posibilita la coexistencia de cualquier número de culturas, asegurando su permanencia en la construcción de un mundo posible creíble. Por otra parte, quien enuncia recurre a la sincronía de figuras en el tiempo de la enunciación discursiva, haciendo presentes hechos del pasado, mediante la asociación de nombres que comportan el sentido de distintas tradiciones históricas. El discurso de la oda es el lugar de convergencia de tradiciones culturales vigentes y ancestrales, de recursos expresivos, tanto convencionales como innovadores, con los que se busca darle sentido al mundo que surge de esa visión del mundo objetivo concebida por el escritor.

SOBRE EL FIN Y LOS MOTIVOS DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA ODA

Desde el punto de vista de la *mimesis I*, toda acción tiene fines anticipados independientes del resultado que ella suponga; en la antelación de los propósitos se instaura el compromiso de quien depende la consecución de la acción⁵⁶. Por otro lado, las acciones se explican por unos motivos que aluden a la razón por la cual un agente hace o ha hecho algo⁵⁷. El fin traza una proyección según una meta establecida por alguien que se vale de la acción como medio de consecución. El motivo alude a una causa que guarda estrecha relación con la ejecución de la acción.

⁵⁶ Ibid. p. 120.

⁵⁷ RICOEUR, op. Cit. p. 120

En una carta que José Joaquín Olmedo escribió a Bolívar el 31 de enero de 1825, como contestación a una misiva que éste le enviara, el venezolano le encarga a Olmedo la composición de una obra que alabe poéticamente los logros alcanzados en las últimas contiendas americanas, las de Junín y Ayacucho. Dado que la obra fue editada en mayo de ese año, se concluye que la propuesta es presentada como una solicitud a partir de la cual Olmedo apura la creación de la oda: “Siento que usted me recomiende cantar nuestros últimos triunfos. Mucho tiempo ha, mucho tiempo ha que revuelvo en la mente este pensamiento. –Vino Junín, y empecé mi canto. Digo mal; empecé a formar planes y jardines; pero nada adelanté en un mes. [...] Vino Ayacucho, y desperté *lanzando un trueno*”⁵⁸.

Al construir la oda, Olmedo hace efectivamente una exaltación estética de los últimos triunfos de los ejércitos patriotas en el Perú. Pero la acción poética, tal y como es concebida, es el medio por el cual el autor proyecta el canto hacia la universalización y la inmortalización⁵⁹ de los hechos en la Historia de la Humanidad, a través de la creación literaria. Con relación a los motivos, Olmedo deja ver en su carta a Bolívar dos móviles. Uno, relacionado con el deseo de Olmedo de hablar de los acontecimientos en Junín; ellos incitan inquietud en el poeta sin que logre concretar nada, pero el momento de la inspiración llega con la batalla de Ayacucho y su motivación fortalecida lo lleva a poetizar. La segunda causa, sin embargo, no tiene que ver con el ser lírico de Olmedo, sino con la solicitud de Bolívar por la cual el ecuatoriano encausa sus capacidades y conocimientos hacia la creación de un poema de tal maestría que ha sido catalogado como una de las obras cumbres de la literatura hispanoamericana. El encargo que hace Bolívar a Olmedo no sólo permitió la inmortalidad del autor como poeta, sino la de Bolívar mismo:

Ese poema, que guarda en memoria la gloria de aquellas jornadas, ha servido para mantener a varias generaciones en el culto de esta gesta heroica. Sin *Olmedo*, -dice Aurelio Espinoza Polit- *Bolívar, aunque seguramente hubiera hecho todo lo que hizo, no sería ante nosotros lo que es ahora. Porque a Bolívar lo ve la posteridad con la aureola de la gloria que en su frente puso*

⁵⁸NKE GUNIA, KLAUS MEYER-MINNEMANN, en: JANIK, Dieter. La literatura en la formación de los Estados Hispanoamericanos (1800-1860). Biblioteca Iberoamericana. Ververt. Fundación Patrimonio Cultural Prusian. Vol. 67, 1998, p. 219

⁵⁹ Desde el punto de vista de la composición narrativa, la *mimesis* tiene como rasgo la búsqueda de la coherencia en el *mythos*; la conexión que existe entre los hechos bajo el vínculo de la acción da inicio a la universalización: “Su hacer sería de entrada un ‘hacer’ universalizante....Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico...Si la actividad mimética ‘compone’ la acción, instaura lo necesario al componer. No ve lo universal, lo hace surgir”. Cf. RICOEUR, p.99 – 100. Además, la palabra escrita inmortaliza, hace perenne eso que ha salido a relucir como universal y permanece latente como parte de la historia. En los versos de Olmedo se nota “la animosidad del poeta, su exaltación frente a la grandeza del acontecimiento que debe ser inmortalizado, la búsqueda sin duda de la exaltación del lector, pues como lo dice Bernal Medina: sus estrofas hacen olvidar la muerte, el horror y las maldiciones de la guerra, para acendrar en cambio la admiración por el héroe”. Cf. OJEDA, p.135.

*Olmedo, dentro de la atmósfera sobrehumana a la que, en vida, le sublimó con su canto*⁶⁰.

Olmedo señala desde el título que el poema es una exaltación a Bolívar. El cuerpo del canto mantiene la alusión a Bolívar. Aún cuando este actor no participa en la acción de la segunda batalla, el poeta lo hace presente en la imagen del héroe que infunde su virtud en quien ha escogido como su delegado, Sucre. El poeta le atribuye a Bolívar los dos triunfos militares, sin dejar de reconocer la importancia del trabajo realizado por los demás caudillos.

2.4.2 Mímesis II: configuración de un mundo posible en la oda

2.4.2.1 Descripción de la oda como objeto literario. En el poema de Olmedo, tal y como lo afirma Ricoeur, la trama logra mediar entre acontecimientos individuales y la totalidad que comporta una historia. Para que los incidentes (los enfrentamientos entre españoles y americanos que son materia de representación del poeta) se conviertan en un todo coherente, es necesaria la acción mimética, en la cual la singularidad de cada hecho contribuye a la caracterización de la intriga. La historia en la oda no es una mera sucesión de sucesos, sino una articulación de ellos en una totalidad inteligible, en un *como si* del mundo real que revela uno de sus aspectos en la enunciación literaria. “La construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración”⁶¹; ésta es la función del poeta.

Por otra parte, la trama hace homogénea la complejidad de la realidad e integra factores como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc. La lucha entre dos bandos militares que representan dos pueblos, el uno buscando la libertad y el otro el sometimiento del primero, el hado del destino y la presencia de la divinidad que alienta la acción del sometido, hasta alcanzar el cometido, son puestos en concordancia. La organización sintagmática de estos y otros aspectos que hacen parte de un cuadro paradigmático, como lo son las distintas culturas involucradas en la acción (griega, romana, estadounidense, francesa), épocas pretéritas (precolombina, descubrimiento, colonia, conquista), y el uso de cánones compositivos diversos (pindárico, épico), son puestos en concordancia en la oda, a pesar de ser tan aparentemente discordantes los unos respecto de los otros.

2.4.2.2 Condiciones de aparición de la oda. El poema de Olmedo, “La victoria de Junín. Canto a Bolívar”, fue publicado por primera vez en Guayaquil en mayo de 1825, un año después de los sucesos que el texto relata: las batallas de Junín y Ayacucho. Esta edición contaba con 824 versos. El año siguiente se hizo una

⁶⁰ OJEDA, p.118-119.

⁶¹ Cf. RICOEUR, p. 136

reimpresión parcial del poema en París y apareció en el primer tomo de *La flor colombiana. Biblioteca escogida de los patriotas americanos o colección de los trozos más selectos en prosa y verso* (Bossange / Imprenta de C. Farcy). En ese mismo año de 1826 se reimprimió en París (Paul Renouard), en Londres (R. Ackermann / Imprenta Española de M. Calero) y poco después de nuevo en París (Litografía De Sohier / Imprenta. Por Bobée e Hingray) una versión de 909 versos y 36 notas. Más tarde, ese año, se reeditó en Caracas (Imprenta George Corser) con un ordenamiento de las notas al pie de página. Juan María Gutiérrez editó la versión definitiva del poema en su *América poética*, compendio que se dio a conocer en entregas entre febrero de 1846 y junio de 1847. Luego, la oda de Olmedo apareció en “Obras poéticas de D. José Joaquín Olmedo. Única colección completa”, revisada y corregida por el autor, ordenada por Juan María Gutiérrez (Valparaíso: Imprenta Europea 1848). Olmedo le indicó a Gutiérrez la reducción del Canto a 906 versos. En 1896, Ballén preparó, para la editorial parisiense Garnier, la tercera reedición del poema con 42 notas del autor⁶².

2.4.2.3 Organización formal del poema (la norma poética). La versión en la cual se basa nuestro trabajo de investigación es la editada en Londres en 1826, dada la facilidad de acceder a esta publicación. La obra está estructurada, como ya vimos, en 909 versos, tal como pudimos comprobar con respecto de la métrica empleada, lo que coincide con la descripción efectuada por Ojeda:

[...] divididos en estrofas, antistrofas y epodos de carácter irregular bajo el modelo ‘pindárico’; podemos encontrar tiradas tanto de dos como de cinco o de veintitrés versos. En cuanto a la estructura métrica del poema, está escrito en versos endecasílabos y heptasílabos, combinación de versos de arte mayor con versos de arte menor, versos clásicamente asociados. Se trata entonces de una ‘Silva’ cuya rima es total incluso si a veces se encuentran versos aislados⁶³.

El poema está compuesto por dos unidades temáticas bélicas o heroicas: una, la batalla de Junín, la otra, la batalla de Ayacucho. La articulación de los dos pasajes es posible por el recurso de un *Deus ex machina* en forma del Inca Huayna-Capac⁶⁴ que de repente se anuncia con voz terrible en el verso 353. El relato de los dos enfrentamientos y la intervención del Inca, está encuadrado en la enunciación que hace el poeta, en la cual deja ver que todo su discurso lírico obedece al arrebatado de la musa que lo inspira. “Recordemos que se trata de una Oda, tipo de poesía penetrado de entusiasmo y exaltación. En general, la oda a

⁶² Cf. INKE GUNIA, p.219.

⁶³ Cf. OJEDA, p.125. Ver información sobre el modelo pindárico en *EL CANON PINDÁRICO*.

⁶⁴ Cf. INKE GUNIA, p.220-221.

nivel de la forma no posee normas fijas, puesto que es el estado del alma del poeta y los temas tratados lo que caracteriza este tipo de poesía”⁶⁵.

Líneas atrás, en el aparte dedicado a la descripción del contexto de producción de la obra, mencionábamos la relación de Olmedo con Quintana y, en consecuencia, con los clásicos de la cultura grecolatina. Durante el siglo XVII y XIX se suscitó en Europa el movimiento neoclasicista y la permanencia de Olmedo en España, Londres y Francia le permitió instruirse sobre este movimiento, del cual adoptó el modelo pindárico. “En Grecia, la oda era un poema destinado al canto. En la lírica coral la oda estaba constituida por una o más series triádicas, cada una de ellas compuesta de dos estrofas de una misma estructura (estrofa y antistrofa) y una tercera de cierre (epodo), con ritmo y forma diferente: era la oda pindárica”⁶⁶. Esta oda “es generalmente “heroica”, el tema es la alabanza de los dioses, de los semidioses, de los héroes, y vencedores de los grandes juegos Olímpicos”⁶⁷

En la oda “La victoria de Junín. Canto a Bolívar” se hace especial referencia a Píndaro⁶⁸, poeta griego quien compuso para los dioses himnos, ditirambos, odas, canciones, cantos fúnebres y elogios. De su obra sólo se conoce una parte compuesta por cuarenta y cuatro epinicios u odas triunfales en honor de los vencedores de los cuatro grandes juegos nacionales: olímpicos, pitios, istmios y nemeos, cuya estructura es bastante compleja. Estos poemas tienen una fuerte carga moral, al igual que un sentido religioso marcado. La forma particular en que Píndaro enaltecía a los vencedores de los juegos o a aquel que solicitara sus servicios consistía en insertar un mito como parte central del poema; dicho mito expresaba el ánimo general durante el acontecimiento o entablaba una relación entre el triunfador y el pasado mítico. La inmortalidad del alma es una de las creencias que Píndaro proclama en sus odas: “Los griegos contemporáneos de Píndaro creen firmemente en la estrecha conexión que existe entre el mundo heroico y la época presente. Se busca el origen de los acontecimientos históricos en las edades pretéritas. Las conquistas de hoy se legitiman por análogas empresas de antaño. El presente es un reflejo del legendario pasado”⁶⁹.

⁶⁵ Cf. OJEDA, p.124.

⁶⁶ MARCHESI, Angelo. FORRADELLAS, Joaquín. Diccionario de Retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 1998. p. 301. Un épodo es tercera estrofa que sigue a la estrofa y antiestrofa en la oda pindárica.

⁶⁷ Cf. OJEDA, p. 124-125.

⁶⁸ Píndaro nació en Cinoscefalae, en Tebas, en el año 518 a.c, en una familia aristocrática, y murió en el año 438 a.c. La leyenda dice que cuando niño, una abeja le alimentaba con miel que dejaba caer sobre sus labios. Píndaro viajó por toda la región griega y durante dos años de su vida permaneció en Sicilia, atendiendo a la invitación que le hizo el rey Hierón I de Siracusa; allí fueron reconocidos sus epinicios, cantos de alabanza de marcada extravagancia, que compuso para el rey, otros tantos, al igual que para familias de la nobleza. Píndaro fue el poeta por excelencia que logró expresar en sus poemas la unidad espiritual preservada por la religión y la lengua común, y por la tradición recuperada de los juegos panhelénicos. Estos juegos se realizaban en honor a las divinidades, en número de cuatro cada año. Píndaro exaltaba las cualidades de los atletas, sus triunfos y su alcurnia. Cf. ORTEGA, Alfonso.

⁶⁹ BRICEÑO JÁUREGUI S.J., Manuel. “El genio literario griego de la cultura clásica” Ambientación y análisis. Volumen I. Bogotá: Bibliografía Colombiana, 1996.

Si asociamos la razón por la cual Olmedo decidió hacer referencia al pasado glorioso de los indígenas con la adopción del canon pindárico en su oda, diríamos que pretendía legitimar con el pasado el presente en el cual la lucha por la libertad marcó el inicio de una nueva etapa de los pueblos hispanoamericanos como estados independientes. El mito que el modelo pindárico inserta es un recurso definitivo para cimentar en el imaginario colectivo la idea del Estado:

La verdad del mito, es su eficacia comunicativa, su poder de seducción y persuasión, que es tan como decir las formas narrativas que deberá adoptar su discurso racional. Un mito depurado de las efímeras y falacias invenciones de los antiguos y dirigido a contener los nuevos valores del Estado: mito, pues, como metalenguaje apropiado a un contenido nuevo, como disfraz seductivo de la reflexión filosófica⁷⁰.

DESCRIPCIÓN DE LA ODA COMO OBJETO DE LA ACCIÓN MIMÉTICA *EL MYTHOS DE LA ODA*

Aunque las circunstancias prefigurativas ofrezcan una acción histórica a la composición poética, la acción mimética dispone los hechos de manera que ellos sean la representación de lo acontecido en el mundo real.

[...] el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (sería posible versificar las obra de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que no dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder; por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular⁷¹.

El anuncio de la guerra incita al poeta a cantar. Su musa lo lleva a presenciar el acontecimiento, provocando en él el deseo de exaltar la nobleza y bravura de los americanos, y a denigrar de los españoles por su vileza y cobardía. Los dos bandos se enfrentan en Junín en un campo cercano a las laderas de los montes de los Andes. Luego de un choque sangriento y encarnizado, el patriotismo y el valor de los primeros los lleva a imponerse en la contienda, pero la llegada de la noche impide el triunfo definitivo.

Durante la celebración anticipada de los patriotas, aparece el Inca Huaina-Capac, ancestro del pueblo indígena americano, quien se dirige a los guerreros para recordarles el motivo de su lucha: la obtención de la libertad, luego de los tres siglos de sometimiento del que han sido víctimas por parte de los peninsulares. En un momento en el que el Inca alienta el odio por los opositores, es absorbido por

⁷⁰GENTIL, Bruno. "Poesía y Público en la Grecia Antigua". Barcelona: Sirmio-Quadernis Cremona. Biblioteca General, 1996. Traducción de Xavier Riu.

⁷¹ Cf. Ricoeur, p.98

la visión de una nueva batalla en Ayacucho, de la que dice ellos saldrán vencedores. La premonición del espíritu del indígena supone la realización del enfrentamiento en la descripción que el mismo patriarca hace del encuentro entre los dos bandos, de la muerte y la furia de la lucha. El vaticinio revela la derrota definitiva de los españoles y el recibimiento fastuoso de los héroes en la ciudad de Lima como celebración por el triunfo.

En lo siguiente, el Inca profetiza que luego del éxito alcanzado, Bolívar gobernará al pueblo americano bajo la protección de la divinidad, ya que, por su virtud y amor a la patria, él es el elegido para conducir el futuro de los descendientes de los indígenas. Al terminar el presagio, las sacerdotisas del templo del Dios del Perú profieren alabanzas a la Divinidad y le hacen la ofrenda de la paz como símbolo de la victoria, solicitándole su favor para el pueblo. Finalmente, el poeta exalta el paisaje americano, pide ser reconocido por su pueblo y odiado por los españoles.

El relato de la oda responde a un interés particular, encarnado por el poeta en las formas de la Oda, de sublimar al pueblo americano que recobra su libertad al vencer a los españoles: “Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración”⁷².

CARÁCTER ÉPICO DE LA ODA

‘Puesto que el poema es, como la ha denominado el poeta, un canto, pertenecería entonces a la poesía lírica, pero sus proporciones y el acento que lo anima son de carácter épico’⁷³. La oda toma un hecho concreto del mundo objetivo: dos enfrentamientos entre españoles y americanos, y destaca en ellos la conciencia de lo que es preciado para el hombre como deber, el honor y el decoro, que mueven un sentimiento no individual, sino inscrito en la colectividad y que, asumiéndolo así el poeta, es expresado todo en la palabra épica. Según Hegel⁷⁴, lo permanente y universal, subyacente en los fenómenos cambiantes del mundo, son proyectados en el *epos* en un nivel ético muy elevado que sanciona, invita o instruye sobre una vida meritoria, honorable. Mientras los españoles carecen de valor y se sentencia su derrota, los americanos son presentados como merecedores de la gloria, y el honor, por enfrentarse al enemigo con valentía y por el compromiso con la patria⁷⁵.

⁷² Ibíd, p.150.

⁷³ Aurelio ESPINOSA POLIT en: OJEDA, p. 123.

⁷⁴ HEGEL, George W.F. LA POESIA. Traducción de Alfredo Llanos. Tomada de la 2ª edición alemana de 1842. Buenos Aires: Siglo XX, 1985. Volumen 8, p.113.

⁷⁵ “Mirad allí los enemigos fieros/
Que buscando venís desde Orinoco/
Suya es la fuerza, y el valor es vuestro;/
Vuestra será la gloria./
Pues lidiar con valor y por la patria /
Es el mejor presagio de victoria. OLMEDO, José Joaquín. La Victoria de Junín. Canto a Bolívar. Londres: Imprenta Española de M. Calero. 1826, p.10

Es en este sentido que Olmedo recurre a La Ilíada como sustrato o intertexto de su propia obra, tal como critica el mismo Bolívar en su carta fechada del 27 de junio de 1825, un mes después de la primera publicación:

Ud., nos ha sublimado tanto, que nos ha precipitado al abismo de la nada, cubriendo con una inmensidad de luces el pálido resplandor de nuestras opacas virtudes. Así amigo mío, Vd. Nos ha pulverizado con los rayos de su Júpiter, con la espada de Marte, con el cetro de su Agamenón, con la lanza de su Aquiles, y con la sabiduría de su Ulises. Si yo no fuese tan bueno y Vd. no fuese tan poeta, me avanzaría a creer que Vd. había querido hacer una parodia de la Ilíada con los héroes de nuestra pobre farsa⁷⁶.

Resulta evidente que, siendo una de las epopeyas más representativas de Homero una referencia en la oda, las descripciones que se hacen de la guerra en el poema⁷⁷ de Olmedo, tengan un tono épico. “En la guerra... el coraje permanece como el interés principal, y el coraje es un estado del alma y una actividad que no se adapta ni a la expresión lírica ni a la acción dramática, sino en particular para la descripción épica⁷⁸. La bravura de los héroes y la fuerza del combate se muestran como ingredientes de una epopeya originaria que intenta mostrar “un espíritu nacional en su vida ética familiar, en las condiciones públicas de la guerra y la paz, en sus necesidades, artes, usos, intereses, en suma, una imagen de toda la fase y modo de la conciencia⁷⁹. La guerra como suceso del mundo objetivo es la situación más adecuada al *epos*, ya que toda la nación es puesta en marcha y es estimulada a expresarse como totalidad: “A esta totalidad pertenece, de un lado, la conciencia religiosa de todas las profundidades del espíritu humano, del otro, la existencia concreta, la vida política y familiar, hasta en los modos, necesidades y medios de satisfacción de la existencia externa⁸⁰”.

De acuerdo con uno de los rasgos de la creación épica, la oda establece una cosmogonía en la que la naturaleza se transforma y este devenir es el impulso y la lucha de las fuerzas dominantes en ella, constituyéndose en contenido de la manifestación épica. La imaginación del poeta hace concretas las actividades de la naturaleza en forma de actos que personifican las fuerzas naturales, las cuales simbolizan los acontecimientos y acciones humanas. En la oda, las fuerzas

⁷⁶ *Ibíd.*, p.96.

⁷⁷ “Dice: y al punto cual fugaces carros,/ Que dada la señal, parten, y en densos/ De arena y polvo torbellinos ruedan;/ Arden los ejes; se estremece el suelo;/ Estrépito confuso asorda el cielo;/ Y en medio del afán cada cual teme/ Que los demás adelantarse puedan;/ Así los ordenados escuadrones/ Que del Iris reflejan los colores/ O la imagen del Sol en sus pendones/ Se avanzan a la lid. Oh! ¡quien temiera!;/ Quien que su ímpetu mismo los perdiera. *Ibíd.*, p.10”

⁷⁸ Cf. HEGEL, p.133.

⁷⁹ *Ibíd.*, p.129.

⁸⁰ *Ibíd.*, p.116

telúricas, el rayo y el trueno son revestidas de humanidad para hacer tangible el horror y estruendo de la guerra.

Todo acontecimiento épico es en sí poético auténticamente si una figura individual como la heroica logra fundirse con él. El individuo, el héroe, permanece en la cima de lo altamente valioso con que se vincula el suceso y en el cual la misma figura se desarrolla y completa⁸¹. Esta particularización favorece la totalización de todo lo que corresponde al carácter nacional y que se halla disperso. El héroe épico es grande, libre, humanamente bello, y merece colocarse en lo alto de poema, mientras asiste al desenvolvimiento de los hechos decisivos que tienen que ver con su individualidad. Bolívar resalta así como esa figura principal que reúne una totalidad de rasgos hasta configurarse como un hombre completo en quien se desarrolla todos los aspectos del ánimo general, el estado anímico y la guerra como actividad nacional, pero también la paz que él hace posible: “lo poético auténtico es lo espiritual concreto en figura individual”⁸².

El individuo total debe conocer, querer, aceptar y adoptar la naturaleza del fin de sus acciones con sus consecuencias, pero además debe ser consciente de la realidad externa a él, del mundo espiritual y natural, dentro del cual debe actuar enfrentándose al favor u oposición de las circunstancias⁸³. Sin embargo, para el *epos*, las circunstancias son controladas por el destino que determina el resultado de la acción, atribuyéndole su carácter de individualidad y al hombre su suerte. “Es tarea de la poesía épica representar el acontecer de una acción y por tanto no sólo fijar el lado externo a la ejecución de los fines, sino también conceder a las circunstancias externas, a los acontecimientos naturales y a otras contingencias el mismo derecho que en la acción como tal, que lo interno reclama con exclusividad para sí”⁸⁴.

Un poema con el carácter épico que tiene “La victoria de Junín. Canto a Bolívar” podría ser visto como elemento constituyente, en el sentido ideológico, en la saga de la Nación americana, en la que se expresa su espíritu primigenio y aflora la conciencia ingenua del pueblo americano en un punto medio de su existencia, precedido por un letargo del cual despierta fortalecido para producir su propio mundo, en el que busca sentirse cómodo:

[...] hay dos clases de realidad nacional: primero un mundo del todo positivo con los usos más específicos por cierto de este pueblo, en esta época determinada, en este lugar geográfico y climático, estos ríos, montañas, bosques y ámbito circundante en general; el segundo término, la sustancia

⁸¹ Ibíd, p.139.

⁸² Ibíd, p.116.

⁸³ Ibíd, p.136.

⁸⁴ Ibíd, p.137

nacional de la conciencia espiritual con referencia a la religión, la familia, la comunidad, etc.⁸⁵.

El imaginario colectivo de nación de un pueblo se construye a partir de la conjugación del reconocimiento de una territorialidad físicamente definida, portadora de la identidad como cuerpo y una forma inmaterial psicológica como sentido de pertenecía a una comunidad. La existencia de un estado supone un centro de poder que controla el territorio y que es legitimado por el sentimiento nacional, además de poseer una estandarización cultural y lingüística para que sea viable dicha constitución⁸⁶. Pero la épica desestima la acción que proviene de cualquier forma de organización de poder, negándole su autenticidad:

El sentido del derecho y la equidad, las costumbres, el ánimo, el carácter tiene al contrario que surgir como su único origen y su apoyo, de manera que el entendimiento no puede todavía consolidarlos y contraponerlos en forma de realidad prosaica al corazón, a los estados anímicos individuales y a la pasión. Una condición estatal configurada dentro de una constitución organizada con leyes elaboradas, una justicia eficaz, una administración ordenada, con ministerios, cancillerías, policía, etc. Hay que rechazarla como el ámbito de la acción auténticamente épica⁸⁷.

En la oda de Olmedo, contrariamente a las consideraciones de la épica, se propone la organización de la Nación americana bajo la figura de Bolívar⁸⁸, quien es el iniciador y cabeza de la *nueva edad* del pueblo americano, en la que el *lazo federal* une a los pueblos americanos. El poema menciona las ruinas de Cartago, el Areópago de Grecia y el Capitolio de Roma para hacer alusión a la organización política, jurídica, civil y religiosa de pueblos prósperos de la antigüedad. Aunque el amor patrio expresado en la oda es apropiado al interés que tiene el *epos* en la presencia espiritual del ser (*Verwachsensein*) fusionado con los individuos (pues “para la poesía lo universal y sustancial existe sólo en la presencia viviente del espíritu”⁸⁹), la explícita configuración de una realidad estatal resta autenticidad épica al acontecimiento cantado por el poeta. Sólo en la apariencia la oda habría sido el resultado de la inspiración épica. Olmedo trata de conducir su oda hacia la construcción de un *epos* primigenio del pueblo americano. Sin embargo, la representación de la heroicidad y las hazañas se opera por un mecanismo viciado que sirve a unos intereses particulares y no colectivos; al alejarse de la exaltación

⁸⁵ Ibíd, p.129.

⁸⁶ MARTÍNEZ, Armando. La Construcción de una Nueva Historia Política. Programa de Trabajo Intelectual. Bucaramanga: UIS. p.20.

⁸⁷ Cf. HEGEL, p.124.

⁸⁸ Que ese poder tremendo que te fia/ De los PADRES el integro senado/ Si otro tiempo perder a Roma pudo,/ En tu potente mano/ Es á la LIBERTAD DEL PUEBLO escudo.
Tuya será, BOLIVAR, esta gloria./ Tuya romper el yugo de los reyes,/ Y á su despecho entronizar las leyes.

⁸⁹ Cf. HEGEL, p.116

de lo universal en la conciencia espiritual de totalidad en sí misma, el poema no llega a ser una obra fundacional, auténticamente épica, de la nación colombiana.

2.4.3 Mímesis III: refiguración de la visión de mundo en la oda. La mímesis II es mediadora entre mímesis I y mímesis III, ya que su existencia afirma la existencia del mundo práctico y la reafirma en la visión de mundo que propone la obra. Aristóteles sostiene que el trayecto de la mímesis cobra sentido cuando se realiza en el lector el propósito estético de la obra. 'Mímesis II marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica'⁹⁰. La relación cooperativa, pero autónoma, entre los tres estadios de la mímesis plantea la posibilidad de la semiosis infinita, en términos peircianos, pues se ofrece como un objeto desencadenante de infinitas significaciones en las múltiples interpretaciones que puede suscitar. La función de las obras literarias, dice Ricoeur, es la de pintar la realidad, hecha de referencias abiertas por la variedad de textos descriptivos o poéticos que se pueden leer, interpretar y degustar, 'agrandándola' con todas estas significaciones que produce la composición de la trama a través de distintas operaciones discursivas⁹¹. A la experiencia efectiva particular de un lector se suman las vivencias ajenas que, teniendo un carácter potencial en el mundo real, se realizan en el poema y se actualizan en la lectura para activar la ampliación del horizonte de existencia del individuo.

Al leer, el individuo encuentra un puente tendido que media entre él y el texto; accede al horizonte del mundo configurado en el poema según las instrucciones que el texto le ofrece, conjugándolas con sus propias expectativas según la indicación de sus paradigmas. Ricoeur asegura que "el acto de lectura se convierte así en el agente que une *mímesis III* a *mímesis II*. Es el último vector de la refiguración del mundo de la acción bajo la influencia de la trama"⁹². Los mecanismos de actualización de la historia son activados en el proceso de seguimiento de las huellas discursivas en el poema, hasta llegar a la refiguración de la acción humana. "Lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, a través de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella"⁹³. Sin embargo, el destinatario del texto puede llegar más allá de la mera actualización de la historia, del acceso a un mundo y su tiempo: puede innovar el texto al adentrarse en él y jugar a variar las líneas trazadas por la narración, añadiendo, eliminando, disimulando o desviando las ya existentes, de modo que el sentido creado sea el resultado del placer estético que el texto le brinda al lector.

⁹⁰ Cf. RICOEUR, p.144.

⁹¹ *Ibíd.*, p.157

⁹² *Ibíd.*, p.152

⁹³ *Ibíd.*,

SEMIÓTICA Y HERMENÉUTICA

Es tarea del lector leer en el rizoma de sentidos instalado por la solidaridad de los conjuntos significantes en una obra poética:

[...] lo propio de un texto, máxime si es literario, es admitir una pluralidad – relativa- de lecturas, respecto a las isotopías tomadas en consideración. El carácter poético de un objeto puede que se mida, en parte, por la multiplicidad de sus interpretaciones posibles, por su **pluri-isotopía**; por donde se revela la diversidad de paráfrasis y comentarios que es capaz de recibir.⁹⁴

Ricœur defiende que “lo que se interpreta en un texto es la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios”⁹⁵. Interesa al hombre comprender lo que el lenguaje construye y la manera cómo procede, pero además establecer los medios por los que surge un horizonte de mundo que él acepta como creíble. Estudios formales sobre la significación del texto, como la semiótica y la hermenéutica, se basan en la lectura para conducir la razón de su “ser ciencia”. Sin embargo, existe una brecha que las separa sustancialmente y que tiene que ver con la manera cómo interactúa cada una con el texto. Por una parte,

[...] la semiótica no pretende, en absoluto, extraer el sentido de un texto; ésta se propone, a lo sumo, efectuar la descripción de la **significación primaria** (o del sentido lingüístico medio, en el caso del lenguaje verbal), dejando a las otras ciencias humanas, mejor provistas, el cuidado de avanzar en la comprensión y la interpretación de los discursos, de obtener las **significaciones secundarias**⁹⁶.

Dos de las corrientes semióticas más relevantes son la semiótica peirceana y la semiótica del discurso, las cuales se orientan hacia la formalización de las operaciones y de los procesos de significación. El primer tipo se inclina hacia el recorrido interpretativo; el segundo, explora los actos fundamentales como la predicación y la asunción. La praxis enunciativa se erige como la preocupación de la semiótica actual de origen saussureano y es en su método que se soporta la investigación científica que llevamos a cabo con el análisis de la oda “La victoria de Junín. Canto a Bolívar”, por lo tanto se tratará de hacer una descripción de las condiciones del sentido que proponen las estructuras discursivas a partir de simulacros o modelos de los procesos de significación que se llevan a cabo en el interior del poema considerado una práctica discursiva.

⁹⁴ COURTÉS, Joseph. Análisis Semiótico del Discurso. *Del enunciado a la enunciación*. Versión Española de Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Gredos, 1997. p. 299.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 158.

⁹⁶ *Cf.* COURTÉS, p. 299.

Ricœur arguye que las leyes internas que rigen la obra literaria, sin considerar los rasgos precedentes y los posteriores a ella, pueden establecerse en la abstracción de *mímesis II*. Paralelamente, el teórico plantea que la hermenéutica es la ciencia que, con las demarcaciones de las etapas o fases de un mismo proceso de intelección, va más allá de la semiótica al involucrar toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores. El recorrido de *mímesis I a mímesis III* por la intervención de *mímesis III* es equivalente al proceso por el cual la configuración textual media entre la prefiguración de la praxis humana y su refiguración por la recepción de la obra. Esta operatividad es el material que permite a la hermenéutica evidenciar el sentido del horizonte u horizontes de mundo proyectados en la configuración del texto, una vez un lector entra en el juego de la resignificación propuesta por el escritor: “incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar”⁹⁷.

La lectura que hacemos de la Oda de Olmedo se enfoca menos en la interpretación y más en el establecimiento de los aspectos que ponen de manifiesto la pluralidad del discurso. Así que los resultados del análisis semiótico del poema que presentamos en este trabajo serán la base de posteriores investigaciones que se interesen en el mismo objeto o en los hallazgos hechos aquí. La relación entre la semiótica y la hermenéutica dejaría de considerarse como una oposición para tornarse en complementariedad, si se advierte que el abanico de significaciones que pueda establecer el método semiótico, a partir de la lectura del discurso, puede servir para que la hermenéutica establezca los sentidos que ellas proyectan. “En la medida en que la hermenéutica es interpretación orientada al texto, y debido a que los textos son, entre otras cosas, instancias de lenguaje escrito, no es posible ninguna teoría de la interpretación que no llegue a enfrentar el problema de la escritura”⁹⁸. De ahí que la labor que pueda adelantar la semiótica con sus herramientas para abordar el texto en su construcción lingüística y en su configuración discursiva pueden ofrecerle a la ciencia de la interpretación un caudal de datos obtenidos mediante el procesamiento científico de la obra.

⁹⁷ Ibíd, p. 118.

⁹⁸ RICOEUR, Paul. Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente del sentido. México: Siglo XXI, 2001. p. 38

3. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA ENUNCIACIÓN EN LA ODA EN

3.1 LA ODA: TEXTO Vs. DISCURSO

Al estudiar una producción lingüística bajo el estatuto de texto, el interés se centra en su capacidad para hacer converger en él distintos fenómenos, los cuales llaman la atención tanto del especialista en literatura como del lingüista y del semiótico. El análisis textual se apoya en los datos complejamente constituidos dentro del cuerpo del texto y busca develar los mecanismos que suscitan los hechos textuales. Desde el punto de vista del texto, la significación transita de un plano de la expresión a un plano del contenido. Este trayecto descendente tiene una caracterización hermenéutica, ya que intenta encontrar una explicación y la intencionalidad que comportan los hechos textuales. Desde la perspectiva textual, los actos que orientan, seleccionan y convocan las estructuras para inscribirlas en la profundidad, parecen estar al margen y suelen asumirse como limitantes en la progresión del reconocimiento de las estructuras generales y subyacentes.

Por otra parte, desde el punto de vista del discurso, esos actos operadores constituyen la pauta para hallar la instancia de discurso, la cual le proporciona al conjunto signifiante el estatuto de ocurrencia presente, actual y específica⁹⁹. El discurso es entendido “como el producto de actos de lenguaje. Pero esos actos de lenguaje manipulan y producen estructuras y las estructuras no pueden ser actualizadas más que por actos de lenguaje”¹⁰⁰. Hablar de discurso es hacer referencia a una totalidad en la que las partes toman lugar y cumplen funciones según una orientación impuesta por la enunciación. El recorrido que sigue el discurso en la construcción de la significación es inverso al trayecto en la consideración del objeto de significación desde el punto de vista del texto: en el recorrido generativo discursivo se parte de la concepción de la producción semiótica del plano del contenido y se llega a las estructuras del plano de la expresión, es decir, a lo figurativo.

Mientras que la noción de texto se interesa por el producto y, por ende, en sus unidades para tratar de generalizarlas y articularlas en un sistema, el discurso “no se contenta con *utilizar* las unidades de un sistema o de un código preestablecido...inventa sin cesar nuevas figuras, contribuye a desviar o a deformar el sistema que otros discursos habían antes nutrido”¹⁰¹. La semiótica opta, analíticamente, por las operaciones que permiten comprender la producción de las formas significantes (representados con modelos o esquemas de la

⁹⁹ Cf. FONTANILLE, p. 79.

¹⁰⁰ Ibid., Op. cit., p.77.

¹⁰¹ Ibid., Op. cit. p.75

experiencia sensible) y de las estrategias discursivas a través de las cuales adquieren sentido y se hacen inteligibles. El punto de vista del discurso se enfoca en la concurrencia de muchas manifestaciones semióticas en un mismo proceso significativo (como aquellas que involucran las distintas posibilidades del lenguaje: la palabra, la proxemia, el sonido, la imagen, etc.), a la vez que en la coexistencia de muchas lógicas y muchas formas de coherencia (cognitiva, pasional y pragmática) dentro de un mismo objeto semiótico en una situación cultural de producción. La polifonía de la enunciación es así un camino dificultoso de la configuración sincrética de dichos actos semióticos que resultan en el discurso como producto de la enunciación en acto.

En el análisis que nos hemos propuesto llevar a cabo, se considera la oda de José Joaquín Olmedo tanto un texto como un discurso. En los capítulos precedentes presentábamos las condiciones biográficas y contextuales de producción de la oda, aspectos que son de corte textual y contextual y que favorecerían, en el caso de otras aproximaciones, el establecimiento de la *significación secundaria*. Sin embargo, no pretendemos abandonar el texto tras un lugar originante fuera de él, por lo que nos concentraremos en la mecánica de los procesos de la *significación primaria*, la cual tiene su lugar en el interior de la enunciación en acto y que organizadas en el enunciado aguardan para dar a conocer al lector su carácter semiótico.

3.2 LA ODA: DISCURSO, ENUNCIACIÓN Vs. RELATO Y NARRACIÓN

La semiótica ha adoptado una concepción intercambiable de la enunciación y el discurso. La enunciación es un acto, una operación considerada como “una instancia propiamente lingüística o, más extensamente, semiótica, que es, lógicamente, presupuesta por el enunciado y cuyas huellas son localizables o reconocibles en los discursos examinados”¹⁰². Se diría pues, que así como la enunciación es un acto hecho de otros distintos actos, pero cuyo objeto es el enunciado, el discurso se definiría de la misma forma. Teóricos como Genette distinguen los dos conceptos en la organización interna del discurso en la que el relato es lo narrado y el discurso es el cómo se narra lo narrado¹⁰³. Para distinguir la enunciación, en términos generales, de la enunciación como ese tipo de discurso propiciador del enunciado, la semiótica ha recurrido a la distinción *enunciación enunciada* y *enunciado enunciado*¹⁰⁴ éste último para hacer claridad sobre lo que se narra y no las partes que estructuran lo narrado (y que permitiría considerar el cómo se narra). La enunciación enunciada en la oda estaría a cargo de una instancia presupuesta y abarcaría la totalidad de lo dicho, cuyo producto es el relato de las batallas con sus respectivas victorias y celebraciones.

¹⁰² Cf. COURTÉS. p. 355.

¹⁰³ *Ibíd.*, op. Cit., p. 355.

¹⁰⁴ *Ibíd.*

La enunciación enunciada tiene unos actantes distintos a los del enunciado enunciado. El enunciador y el enunciatario son los actantes de la enunciación enunciada que cumplen con unos roles enunciativos. Estos delegan su voz a los actantes del *enunciado enunciado*, que son un narrador y un narratario, para que, cumpliendo con unos roles enuncivos, hagan de la enunciación un acto verdadero. En “La Victoria de Junín. Canto a Bolívar” el enunciador es la instancia que enuncia y que delega la palabra al poeta, narrador de los hechos que ha presenciado. Este actor ‘todo lo ve, oye y sabe’, aún lo que los demás actores sienten y piensan, es un narrador omnisciente. Tomaremos algunos fragmentos para ejemplificar la tipificación del narrador. En la estrofa 29 el poeta da testimonio de todo lo que vio y oyó durante la aparición del Inca Huaina-Capac: “Gloria, *mas no reposo*; de repente/ Clamó una voz de lo alto de los cielos/Y á los ecos los ecos por tres veces/ *Gloria más no reposo*, respondieron./ El suelo tiembla; y cual fulgentes faros/ De los Andes las cúspides ardieron./ Y de la noche el pavoroso manto/ Se transparenta, y rásgase, y el éter/Allá lejos purísimo aparece,/ Y en rósea luz bañado resplandece”¹⁰⁵.

En un segundo ejemplo tomado como fragmento de la estrofa 7: “¿Quién es aquel que el paso lento mueve/ Sobre el collado que á Junín domina?/ ¿Qué el campo desde allí mide, y el sitio/ Del combatir y del vencer designa?/ Que la hueste contraria observa, cuenta,/ Y en su mente la rompe y desordena,/ Y á los más bravos a morir condena,/ Cual águila caudal que se complace/ Del alto cielo en divisar su presa/ Que entre el rebaño mal segura pace?”¹⁰⁶

El narrador ve en la escena a un actor, Bolívar, que camina con lentitud en los parajes montañosos de Junín, pero además sabe que su mente maquina una estrategia en la cual determina el área del espacio que ve y decide en qué punto atacar; sabe, además, que el personaje planea su estrategia analizando al enemigo, cuenta la cantidad de guerreros, identifica a los fuertes y la manera como ha de doblegarlos. El poeta llega a comparar a este personaje que observa, con un águila en actitud de ataque.

Otro fragmento que podemos citar es el de la estrofa 10; en ella, el narrador no es sólo testigo de lo que ocurre (se entera de lo que pasa y se dice), sino además sabe lo que sienten los guerreros americanos, el patriotismo y la convicción del juramento de luchar para vencer o morir: “PERDERSE! no jamás: que en la pelea/ Los arrastra y anima y importuna/ De BOLÍVAR el genio y la fortuna./ Llama de improviso al bravo NECOCHEA;/ Y mostrándole el campo,/ Partir, acometer, vencer le manda,/ Y el guerrero esforzado,/ Otra vez vencedor, y otra cantando,/ Dentro en el corazón por PATRIA jura/ Cumplir la orden fatal; y á la victoria/ O á noble y cierta muerte se apresura.”¹⁰⁷

¹⁰⁵Op. Cit. p. 24-25.

¹⁰⁶Ibid. p.8-9

¹⁰⁷Ibid., op. Cit. p.11

En cuanto al destinatario de la situación de lectura del poema o de la actualización de los procesos de la enunciación, tendríamos al mismo lector cumpliendo dos roles: el de enunciatario que sigue las pistas dejadas por la instancia de discurso en la enunciación enunciada y quien construye la significación de la enunciación, y el de narratario que debe reconfigurar el mundo posible que plantea la oda, teniendo en cuenta las características de la enunciación enunciada.

El establecimiento del enunciador y del enunciatario permite ubicar a la enunciación en el nivel de la comunicación. El intercambio del objeto de comunicación, el *enunciado enunciado*, entre el enunciador, que sería el destinador de dicho objeto, y el enunciatario, a quien le correspondería la función del destinatario, es, según la conceptualización, homologable aproximadamente al intercambio que se da entre el narrador, que destina el relato para el narratario, aunque en términos semióticos, el narrador y el narratario están subsumidos por las categorías de enunciador y enunciatario, pues éstas son más generales con respecto de la situación de comunicación, y la pareja narrador-narratario corresponden más al contenido de lo enunciado. La relación narrador-narratario, dice Courtés, es una proyección ficticia de la establecida entre el enunciador-enunciatario, sin que por ello pierda su carácter comunicativo.

La figura del enunciador no es, de ningún modo, reconocible en la figura del autor, ya que la postura del análisis semiótico no salta fuera de los límites del objeto. Se trata de considerar a una instancia construida por la enunciación y que se encarga de la organización discursiva:

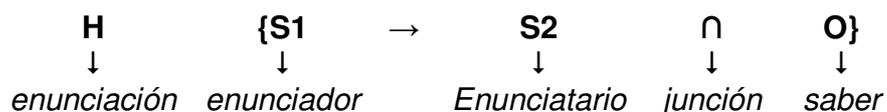
Un cosa es lo que el texto presupone intrínsecamente para su comprensión – recurriendo para ello al concepto denotado de enunciador- y otra cosa la identificación de esta instancia –sólo presupuesta y por lo tanto vacía de todo contenido semántico individualizador- con el autor: esta identificación se sitúa fuera de toda investigación propiamente textual, ya que ella emplea una relación **fiduciaria** de orden **meta-semiótico**, ya mencionada ampliamente; desde ese punto de vista, la **ilusión enunciativa** tiene un estatuto plenamente comparable con el de la **ilusión referencial**: en ambos casos, el análisis semiótico se detiene espontáneamente en los límites del objeto estudiado (verbal o no verbal), sin preguntarse si el enunciado es conforme o no con la ‘realidad’, es decir, si aquí el enunciador corresponde exactamente a un autor determinado¹⁰⁸.

La enunciación es un /hacer saber/ que requiere de la manipulación por parte del enunciador, pues más allá de ser una actividad comunicativa, la enunciación es un acto que pone en juego un saber como creencia. Así, enunciar supone moralmente un /hacer creer/ en el cual “un enunciador manipula al enunciatario

¹⁰⁸ Ibíd. p. 373.

para que éste se adhiera al discurso que se le dirige”¹⁰⁹. El enunciador manipula con su /hacer hacer/ o con su /hacer no hacer/ y consigue que el receptor sea un enunciatario o un anti-enunciatario, según la estrategia de manipulación sea positiva o negativa. En el poema de Olmedo, uno de los roles del enunciador es /hacer ver/, lo que moralmente converge en la modalidad del /hacer saber/ (se comunica un objeto cognitivo y, con ello, se incita a un proceso pasional a partir del conocer, del creer o del adherir buscado). En términos metasemióticos, podríamos denominar este /hacer hacer/ (y el /hacer ser/, en el sentido del paso del enunciatario “ignorante” al enunciatario “cognoscente” y al enunciatario movido pasionalmente por la indignación, el orgullo patrio, la cólera, la honra, etc.) en el /hacer refigurar/, por parte del enunciatario, el mundo que el poema propone con su respectiva axiología. Para cumplir con dicho rol, el enunciador /hace saber/ al enunciatario acerca de las acciones y sus agentes, motivos, fines, circunstancias y resultados, además de la carga cognitiva, axiológica y afectiva con que son investidos los actores. Aún más, las modalizaciones anteriores tienen como objetivo /hacer adherir/ al enunciatario a ese mundo posible en el que la forma de vida americana es lo aceptable. El receptor será instado a actualizarse como enunciatario o como anti-enunciatario dependiendo de la estrategia que sigue el enunciador, quedando uno de los dos, enunciatario o anti-enunciatario, virtualizado dentro de la enunciación. La efectividad de la manipulación depende tanto del perfil del lector como de la manera cómo la instancia de discurso configura el mundo enunciado. El poeta hará adherir al lector a su discurso siempre y cuando lo que enuncie y cómo lo enuncie logre convencer al receptor de la caracterización eufórica del *nuevo mundo americano*.

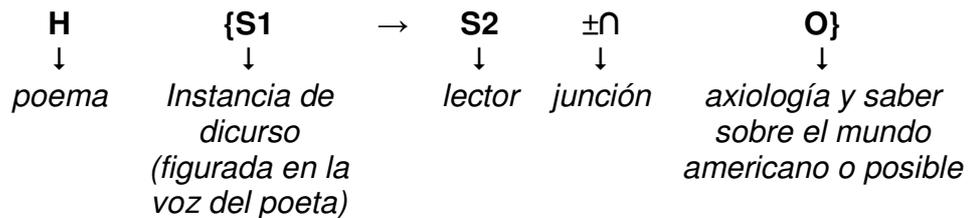
Tratándose de actantes, el enunciador y el enunciatario participan en un programa narrativo en el que el objeto de valor es el saber que el sujeto enunciante (S1), o enunciador, hace circular para que un sujeto beneficiario (S2), o enunciatario, se lo apropie:



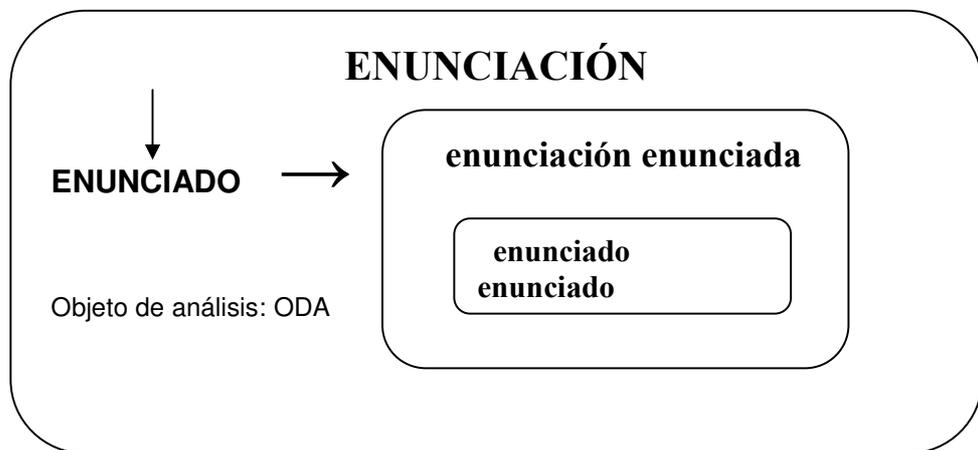
El esquema precedente es aplicable al discurso de la oda de Olmedo. El hacer del enunciador (S1), es decir la enunciación enunciada en el poema (todo el contenido discursivo de la oda) que hace la instancia de discurso, modaliza al enunciatario (S2), sincretizado con el lector potencial que, al ejecutar la lectura, se involucra en el juego de la manipulación enunciativa para entrar en un estado de junción (conjunción o disjunción) con el objeto de valor (O) que es el enunciado portador de un saber (el mundo posible que se construye a partir de oposiciones y asociaciones y el cual pone su énfasis en lo americano). Para que el enunciatario se adhiera a la valorización positiva que se hace de América, el enunciador debe

¹⁰⁹ *Ibíd.*, 360

modalizar al receptor negativamente propiciando un /hacer no creer/ en el mundo español, contrapuesto al primero; al mismo tiempo el enunciador debe suscitar un /hacer creer/ o un /hacer adherir/ en el mundo americano, a partir de las asociaciones intertextuales y axiológicas con otros mundos como el griego y el romano, la dimensión mítica y el mismo mundo natural, para que la modalización sea positiva o eufórica respecto de aquellos valores con los cuales el poema se hace “solidario”:



Veremos en el capítulo siguiente la organización narrativa del enunciado enunciado en la oda. Por ahora, es pertinente resaltar la susceptibilidad de la enunciación enunciada a ser articulada en un programa narrativo de la situación de lectura del poema. Existe un isomorfismo que puede constatarse entre una y otra instancia por la sobredeterminación de la enunciación enunciada sobre el enunciado enunciado, ya que jerárquicamente la primera engloba a la segunda, tomando como objeto de análisis al enunciado, en términos generales:



En el gráfico, el sujeto de la enunciación no es superponible al sujeto de la enunciación enunciada, pues se trata de instancias diferentes que el análisis siempre deberá suponer. Una es la forma de operar de la instancia de enunciación y otra la forma en la que lo hace la de la enunciación enunciada. A manera de observación, si nos situamos estrictamente dentro del marco del enunciado, la voz del poeta, que figura la voz del enunciador de la enunciación, es narrador de lo enunciado en la oda, pero, por otra parte, el poeta es reconocible como el eco del

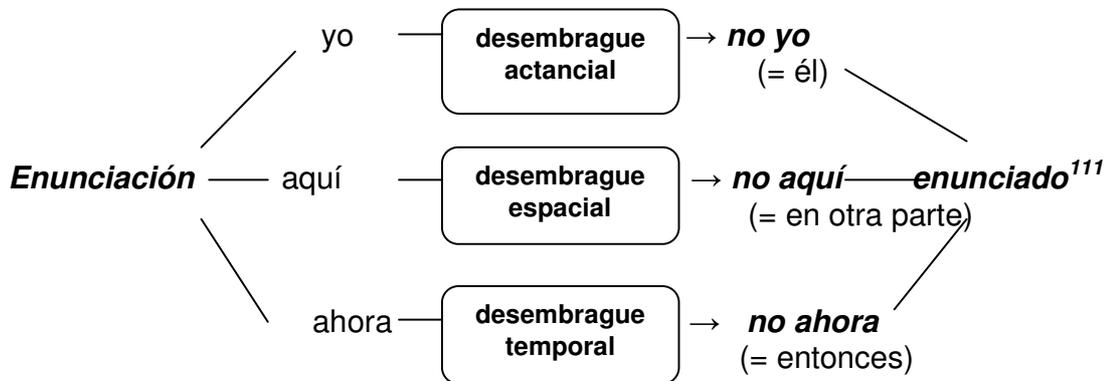
enunciador de la enunciación enunciada y, además, cumple con el rol de narrador del enunciado enunciado. El poeta parece ser una línea textual de marcada importancia conectiva, pues permite el tránsito de los actos de lenguaje de un plano a otro al hacer la lectura, articulando los componentes enunciativos y enuncivos.

Pero, aunque ambos se mueven en la dimensión cognoscitiva, la una dentro de los límites de la estrategia de manipulación enunciativa y el otro en la de la estrategia de programación, existe una diferenciación que tiene que ver con el nivel pragmático del enunciado enunciado, en el cual no se desenvuelve la enunciación enunciada. Sin embargo, aunque fuera de la enunciación (pero producto de ella), la estrategia de manipulación enunciativa puede llegar a tener alcances transformacionales de estados y pasiones en el sujeto lector, lo que podría constituirse en un desencadenante de la acción en caso que los actos de lenguaje se rijan por la función persuasiva y hagan de la enunciación discursiva una operación de persuasión que, en ciertos casos, puede conducir a la acción, y ésta como quiera que sea es un replanteamiento de la significación. Ésta sería la manera de un enunciatario resignificar un discurso.

3.3 OPERACIONES DE DELEGACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN EN LA ODA

La aproximación semiótica rastrea los indicios del juego de manipulación enunciativa entre enunciador y enunciatario, elaborando simulacros de existencia de los actantes de la enunciación en la presuposición de su existencia. La instancia de la enunciación se manifiesta en la coincidencia simultánea de tres funciones: una actancial, una espacial y otra temporal, figurados, en principio, por un *yo*, un *aquí* y un *ahora*. Benveniste sustenta la diferenciación entre la enunciación y el enunciado en la especificación lingüística de la persona: *yo-tú* en el primer caso, y *él* en el segundo. Esta última apreciación es lo que se considera la operación de *desembrague enunciativo* por el cual se lleva a cabo la enunciación propiamente dicha y por la que existe el enunciado (y con él la enunciación enunciada y consecuentemente el enunciado enunciado), el cual remite a aquélla. El desembrague es el procedimiento entendido como la “renuncia” o negación de la instancia que da origen a la enunciación para que exista “un enunciado cuya articulación actancial, espacial y temporal guarde como memoria, de modo negativo, la estructura misma del *ego, hic et nunc* original”¹¹⁰. Courtés expone el abandono de la instancia de enunciación y la negación de los tres componentes yo-aquí-ahora de la siguiente manera:

¹¹⁰ Cf. Courtés, Op. cit. p. 368



Fontanille afirma que el desembrague es un mecanismo de rupturas actanciales, espaciales y temporales, entre otras, que instaura, además de la oposición de los tres factores –persona, espacio y tiempo- en los niveles enunciativo y enuncivo, la ruptura de una isotopía para darle paso a una nueva. Esta operación constituye el cambio de posición de la instancia, de la posición original a otra posición. Fontanille añade que

El *desembrague* es de orientación disyuntiva. Gracias a él, el mundo del discurso se distingue de la simple “vivencia” inefable de la presencia; el discurso pierde ahí en intensidad, pero gana en extensión: nuevos espacios, nuevos momentos pueden ser explotados y otros actantes puestos en escena. El desembrague es, pues, por definición, pluralizante y se presenta como un despliegue en extensión; pluraliza la instancia de discurso: el nuevo universo de discurso que es así abierto comporta, al menos virtualmente, una infinidad de espacios, de momentos y de actores¹¹².

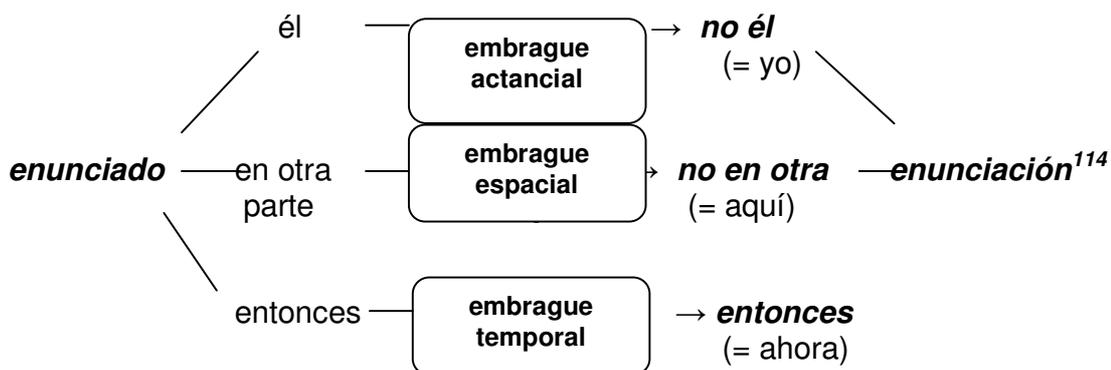
A este procedimiento enunciativo le corresponde inversamente el *embrague*, que podría definirse como el retorno a la posición inicial si esto fuera así, pero se trata de un simulacro de vuelta a la toma de posición primera porque si se retornara a la instancia de la enunciación, por ese mismo hecho el enunciado desaparecería, ya que precisamente éste sólo existe por la negación de la instancia de la enunciación. Una vez aclarado este aspecto, es posible un embrague parcial¹¹³. Este tipo de embrague consistiría en un mero intento por regresar a la posición fundacional, luego de suceder un desembrague. Courtés habla de una *ilusión*

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Cf. Fontanille, op. cit. p. 85-86.

¹¹³ Cf. Courtés, op. cit. p. 369

enunciativa en la cual pareciese que la instancia vuelve a su posición inicial. Este mismo analista semiótico permite apreciar el *embrague enunciativo* así:



Ya que la enunciación sobredetermina al enunciado, el *desembrague* tiene lugar al interior de éste también. Así, cuando se cambia la posición del narrador por la de otro mediante una narración englobada por un diálogo o, en el caso de la oda, cuando entra a participar momentáneamente un nuevo narrador como un nuevo punto de vista de la instancia enunciativa (pero también de la enunciación enunciada), se entiende la ocurrencia de un desembrague en el enunciado. Al retomarse la instancia del enunciado, se podría hablar contrapuestamente de *embrague enuncivo*.

Courtés, habla de un presente histórico o narrativo el cual puede bien realzar los hechos más importantes, lo enuncivo o bien hacer del lector un testigo 'presencial' de lo enunciado para poner de relieve lo enunciativo; en este último caso la instancia está ubicada en el pasado pero ficticiamente. El presente narrativo crea la ilusión de momento mismo del enunciado y tiene un efecto de sentido sobre el narratario que es más un juego enunciativo con el enunciatario. El presente gnómico está en un nivel metalingüístico y proporciona claves sobre la interpretación que el lector debe hacer de lo enunciado. El uso del presente también tiene como función relacionar profecías. En cuanto al pasado, tiene carácter eventual y puntual, puede referirse a transformaciones y suele ser usado como mecanismo de condensación para acelerar la narración; puede ser sustituido por el presente narrativo. El pasado simple es un tiempo presuponiente, que permite la construcción de un programa narrativo de base, sustentado en la *performance*. Por último, el imperfecto, que es un tiempo durativo que manifiesta

¹¹⁴ibid. p.370

estados permanentes; al contrario del pasado, éste tiempo sirve de mecanismo de expansión y retardo del avance narrativo. El imperfecto es un tiempo presupuesto y el programa narrativo que establece es de uso, basado en la competencia de los actores. El imperfecto puede sustituir al presente gnómico, permanente o descriptivo.¹¹⁵

Con este panorama sucinto sobre las dos operaciones de enunciación, el *desembrague* y el *embrague*, seguiremos al análisis de la delegación de la enunciación en la oda “La Victoria de Junín. Canto a Bolívar”. El poema inicia con un desembrague enunciativo: “El TRUENO horrendo que en fragor revienta/ Y sordo retumbando se dilata/ Por la inflamada esfera,/ Al Dios anuncia que en el cielo impera.”¹¹⁶.

La enunciación se refiere a un *él* en la figura de *El trueno*. Las coordenadas espaciales están definidas por un lugar que es la *esfera* donde se *dilata retumbando* el *trueno* y el *cielo* en donde él le *anuncia* a un dios que *impera*. Según la observación que se hace de la referencia temporal, se tendría un presente narrativo que, como se ve, no correspondería con las características de un desembrague, por lo que podría tratarse de una estrategia enunciativa para que el lector sea testigo directo del enunciado; entonces la instancia de enunciación se ubicaría aparentemente en el pasado.

A este primer desembrague le suceden otros que refieren a otros espacios y tiempos. A continuación se hace una relación de los factores correspondientes a los desembragues sucesivos a este primer desembrague enunciativo:

| ESTROFA | ACTORES | ESPACIOS | TIEMPOS |
|---------|---|--------------------------|--|
| 1 | el trueno, el dios | la esfera, el cielo | •pasado ficticio (presente narrativo) |
| 2 | el rayo, la hispana muchedumbre, el canto de victoria, Bolívar | Junín, el valle, cumbre | •pasado ficticio (presente narrativo) •imperfecto |
| 3 | el arte humano, siglos, naciones, esclavas manos, tiranos, el tiempo, el viento, inscripciones, el sacerdote, el Dios | las pirámides, el templo | •pasado •pasado ficticio (presente narrativo) •imperfecto |
| 4 | los Andes, la tierra, las banderas, las legiones españolas | Junín | •pasado •pasado ficticio (presente narrativo) •futuro •presente gnómico (verdad permanente) |

¹¹⁵ Ibid. p. 374 a 384.

¹¹⁶ Cf., OLMEDO, op. cit. p. 3

En la estrofa quinta se da un embrague parcial que comprende los 6 primeros versos, como una vuelta en un *yo*, *aquí* y *ahora* es objeto de un abatimiento: “¿QUIEN me dará templar el voraz fuego / En que ardo todo yo? Trémula, incierta,/

Torpe la mano vá sobre la lira/ Dando discorde son. ¿Quién me liberta/ Del Dios que me fatiga...?/ Siento unas veces la Musa...”¹¹⁷

Del verso séptimo de esta estrofa en adelante aparecen nuevos desembragues:

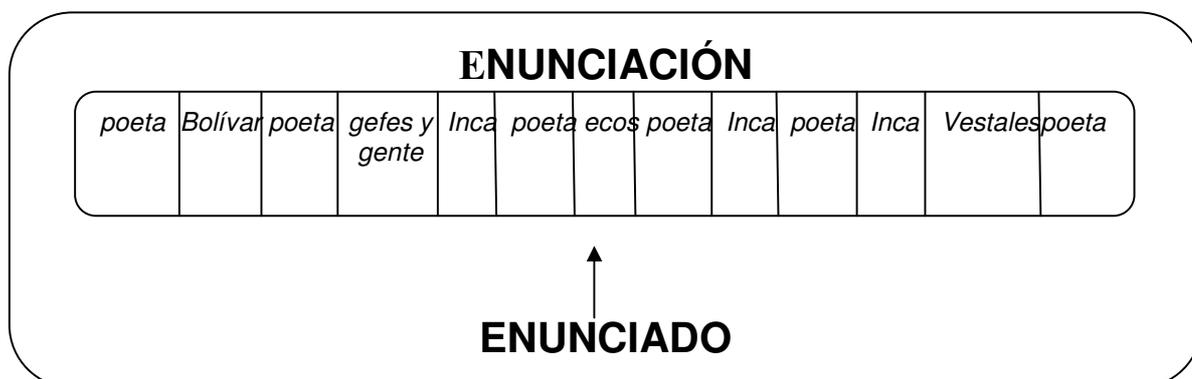
| ESTROFA | ACTORES | ESPACIOS | TIEMPOS |
|---------|---|---|---|
| 5 | la Musa, los escuadrones españoles, los guerreros | las plazas, las selvas, las playas, los montes, Junín | •pasado ficticio (presente narrativo) •imperfecto •pasado (siglos de virtud y gloria) |
| 6 | el guerrero, el poeta, la musa de Píndaro, carro vencedor, sus rivales | griego estadio, circo | •pasado ficticio (presente narrativo) |
| 7 | el hijo de COLOMBIA y MARTE, la hueste contraria, águila, presa, rebaño | el collado, Junín, el campo, toda parte | •pasado ficticio (presente narrativo) |

En la estrofa 8, podría hablarse de un embrague enunciativo en la relación presupuesta entre un *yo* que habla y un *vosotros* a quien se dirige el interlocutor: *venís, vuestro, vuestra*. El narrador le delega el turno de la palabra a una voz distinta: Bolívar. La voz se refiere a otras alteridades: “SONÓ su voz: “Peruanos,/ Mirad allí los duros opresores,/ De vuestra patria. Bravos Colombianos/ En cien crudas batallas vencedores,/ Mirad allí los enemigos fieros/ Que buscando venís desde Orinoco:/ Suya es la fuerza, y el valor es vuestro;/ Vuestra será la gloria.”¹¹⁸

El análisis de los medios de manipulación enunciativa, conduce al planteamiento de una representación de la relación enunciación-enunciado según las operaciones de delegación de la enunciación que se pueden establecer en la oda. Dicho esquema muestra la secuencia de apropiación de la enunciación por parte de las distintas voces de la enunciación: *el poeta, Bolívar, los gefes y la muchedumbre, el Inca, los ecos (las Vestales), las Vestales*. Como se pudo establecer, el poeta cede y retoma la enunciación en repetidas ocasiones por lo que cada embrague o desembrague es apreciable en la aparición de la figura del poeta; mientras que la puesta en escena de las otras voces son asumidas como embragues enunciativos:

¹¹⁷ Cf., OLMEDO, p. 6.

¹¹⁸ Ibid. p. 9-10



Las operaciones de delegación de la enunciación a las distintas voces le permite a la instancia construir el discurso a partir de distintos puntos de vista que refuerzan, innovan y distinguen unas isotopías con respecto de otras. El punto de vista tiende a ajustar las estructuras superficiales en la enunciación a las subyacentes, de tal modo que el enunciatario pueda tener una idea clara sobre aquello que el enunciador intenta /hacerle saber/ y a lo que pretende /hacerle adherir/. La enunciación se enriquece con la polifonía discursiva y la orientación de la instancia que se vale, insistimos, de los puntos de vista de las voces que, justamente por ello, le permiten un trabajo de optimización del sentido sobre la profundidad de lo enunciado y el modo de enunciación. Esta diversidad de puntos de vista no converge solamente en una serie de operaciones de orden retórico, sino que conlleva a la construcción del sentido, pues esas operaciones que hemos esquematizado son las deformaciones de la superficie discursiva, causadas y coincidentes con el punto de vista global del discurso.

3.4 LA TEMPORALIDAD EN LA ODA

El análisis sobre las operaciones de delegación que ejecuta la instancia de discurso nos abre el camino para reconocer tres secuencias temporales en la oda. El inicio del relato permite ubicar la historia en un presente simulado respecto al presente enunciativo, como ya se ha demostrado. La temporalización enuncia ubica y dispone los acontecimientos, tomando como eje articulador a la primera secuencia según el eje ahora vs antes, antes vs después, valiéndose de los tiempos verbales. La primera secuencia, que organiza el relato, corresponde al *ahora* de la historia. Ésta privilegia el uso del presente narrativo en sustitución del pasado, que deviene ficticio. La primera parte, que trata sobre la pugna entre americanos y españoles en Junín, es enmarcada por la manifestación de las fuerzas telúricas, el TRUENO y el rayo (estrofa 1): “El TRUENO horrendo que en fragor revienta/ Y sordo retumbando se dilata/ Por la inflamada esfera,/ Al Dios anuncia que en cielo impera...” y la celebración del triunfo que por este enfrentamiento llevan a cabo los jefes y la muchedumbre patriota (estrofa 27):

“VICTORIA paz, clamaban,/ Paz para siempre. Furia de la guerra,/ Húndete al hondo averno derrocada./ Ya cesa el mal y el llanto de la tierra...”.

Por otra parte, el pasado simple aparece en la narración de la historia para enfatizar sucesos eventuales y también transformaciones de estados. Tomaremos algunos apartes para ilustrar el mecanismo de este tipo de aspectualización temporal en la primera secuencia. Lo eventual y puntual en el siguiente fragmento tiene que ver con la presencia fortuita del actor, los Andes, en el momento del enfrentamiento en Junín y su rol de testigo: “Nosotros vimos de Juín el campo:/ Vimos que al desplegarse / Del PERU y de COLOMBIA las banderas...”.

La referencia testimonial del narrador omnisciente, observador de todo lo sucedido, aparece en otros pocos ejemplos para actualizar el carácter narrativo de lo enunciado: “De tantos capitanes que este día/ La palma del valor se disputaron...”, “Allí encuentra la muerte. Los caballos/ Que fueron su esperanza en la pelea”, “Una hora mas de luz... Pero esta hora/ No fue la del destino. El Dios oía”, “Arden cien pinos: y á su luz las sombras/ Huyeron, cual poco antes desbandadas/ Huyeron de la ESPADA de COLOMBIA/ Las vandálicas huestes debeladas”.

De otro lado, en: “Venció BOLÍVAR: el PERU fue libre, / Y en triunfal pompa LIBERTAD sagrada/ En el templo del SOL fue colocada”, la forma verbal *venció* supone la concreción de un devenir en el evento terminativo señalado, el cual conlleva al estado transformacional de dos actores Perú y libertad, supuestos en un *no era libre* y un *no estaba colocada*. Estos tres fragmentos, últimos en evidenciar el uso del pasado en esta secuencia, ejemplifican la caracterización temporal que implica transformación: “La cadena quebrantan ponderosa/ Que ató sus pies, y vuelan denodados...”, “De los guerreros que a su cara patria/ En tres lustros de sangre libertaron,”; “TENDIÓ su manto lóbrego la noche...”.

Otro de los tiempos utilizados es el imperfecto, empleado en repetidas ocasiones para relacionar estados durativos o permanentes y que no han terminado. Tenemos algunas citas que constatan el patrón descriptivo. La primera muestra el estado de amenaza permanente que caracteriza a la *hispana muchedumbre*; la segunda el estado durativo de inanidad (*no osaban*) la juventud peruana anterior a su participación en la batalla de Junín; la tercera describe el estado de Bolívar: “La hispana muchedumbre/ Que mas feroz que nunca amenazaba/ A sangre y fuego eterna servidumbre...”, “Si: que los ántes desatar no osaban/ Los dulces lazos de jazmín y rosa/ Con que amor y placer los enredaban”..., “Tal el héroe brillaba/ Por las primeras filas discurrendo...”, “Oh portento inaudito!/ Que el bello nombre de COLOMBIA escrito/ Sobre su frente en torno despedía/ Rayos de luz tan viva y refulgente’...”, “Una hora mas de luz.... Pero esta hora/ No fue la del destino. El Dios oía/ El voto de su pueblo; y de la frente /El cerco de diamantes desceñía”.

El condicional, según Fontanille,¹¹⁹ es un tiempo que está dentro del régimen de la historia. En la primera secuencia, el condicional define los límites de una simulación configurada según los criterios narrativos: “Si de improviso lanza un rayo el cielo,/ Se pasma, y el puñal trémulo suelta”.

La enunciación del Inca está dividida en dos partes: una que corresponde a la segunda secuencia y la otra a la tercera. Además de esta enunciación, la segunda secuencia también incluye la enunciación hecha por las gentes y la muchedumbre. La segunda parte de la narración corresponde a los hechos que tienen que ver con el *antes* de la batalla de Junín: el sometimiento del que era objeto el pueblo americano por parte de los españoles. El inicio de este segundo bloque narrativo es el relato del hecho desencadenante de la esclavitud, la humillación y la exaltación del *mundo* (reemplazando a pueblo), del mundo americano (estrofa 28, ver negrilla en el fragmento citado): “Ya cesa el mal y el llanto de la tierra./ Paz para siempre. La sanguínea espada,/ O cubierta de orin ignominioso/ O en el útil arado trasformada/ Nuevas leyes dará. **Las varias gentes/ Del mundo, que á despecho de los cielos/ Y del ignoto ponto proceloso,/ Abrió á Colon su audacia ó su codicia,/ Todas ya para siempre recobraron/ En JUNIN libertad, gloria y reposo”**; y, además, la descripción de la acción vengativa que le permitirá al pueblo americano desagraviar su pasado (estrofa 36): “En tanto la hora inevitable vino/ Que con diamante señaló el destino,/ A la venganza y gloria de mi pueblo./ Y se alza el Vengador. –Desde otros mares/ Como sonante tempestad se acerca:/ Y fulminó. Y del INCA en la Peana, / Que el tiempo y un poder furial profana,/ Cual de un Dios irritado en los altares/ Las víctimas cayeron á millares”.

Los tiempos utilizados en esta secuencia son de nuevo el presente narrativo, el pasado, predominante, y el imperfecto, los cuales están aspectualizados de la misma manera que en la primera secuencia. El pasado es reemplazado por el presente narrativo, construyéndose como un tiempo imaginado, aunque actualizado en ciertos apartes. Además la tercera secuencia es presentada de antemano con el uso del futuro; esto sucederá repetidamente a lo largo de este segundo segmento.

Mientras el tiempo presente sirve para narrar la historia, el pasado es usado para referir sucesos eventuales y aquellos que tienen que ver con transformaciones del mundo y afectivas de los actanciales. En el caso del fragmento de la estrofa 28, anteriormente citado, se dan los dos casos: *abrió* aparece como un acto puntual y terminado. Por el contrario, *recobraron* señala la transformación de un estado en otro: uno que es el enunciado: un *recobrar algo que se había perdido*, y el presupuesto: un *perder algo que se tenía*. Incluimos otros ejemplos del uso del presente y el pasado, tomados de esta segunda secuencia: “Aquí y allí: las tribus numerosas/ Al ruido de cañón se disiparon: (transformación: reunidos vs. disipados),/ Y

¹¹⁹ Cf., FONTANILLE, Op. Cit., p.82

los restos mortales de mi gente/ Aún á las mismas rocas fecundaron. (hecho eventual) / Mas allá un hijo espira entre los hierros (pasado ficticio) / De su sagrada magestad indignos”, “El gran GUATIMOZIN y MOTEZUMA/ Conmigo el caso acerbo lamentaron (hecho eventual) / De su nefaria muerte y cautiverio”, “Hierros nos dan: por gratitud, suplicios”, “Un insolente y vil aventurero/ Y un iracundo sacerdote fueron/ De un poderoso Rey los asesinos”, “¡Oh religión! ¡oh fuente pura y santa/ De amor y de consuelo para el hombre!/ ¡Cuantos males se hicieron en tu nombre!...”

Se recurre al imperativo en unas poquísimas ocasiones para hacer alusión a estados durativos que son descritos en su carácter permanente: “¡Tantos horrores y maldades tantas/ Por el oro que hollaban nuestras plantas!.../ Y mi HUASCAR también,... ¡Yo no vivía!...”.

Finalmente, la tercera secuencia, que abarca la segunda parte de la enunciación del Inca, la cual corresponde a la profetización sobre la batalla de Ayacucho, determina el *después* en la historia. La tercera parte narrativa comprende desde el relato del vaticinio (que hace el Inca sobre el desarrollo de la guerra entre españoles y americanos y que sucederá en Ayacucho, estrofa 38),: “La página fatal ante mis ojos/ Desenvolvió el DESTINO, salpicada (hecho eventual) / Toda en purpurea sangre; mas en torno/ También en bello resplandor bañada’...”; hasta aquél que detalla la futura aprobación del Dios Sol, luego de que los americanos ganen la contienda al vencer a los españoles (estrofa 79). El presente en que se profetiza o el “presente profético”, entendido como un futuro conocido de antemano por vías sobrenaturales: “Cierran la pompa espléndidos trofeos. (hecho profetizado) / Y por delante en larga serie marchan (hecho profetizado)/ Humildes, confundidos/ Los pueblos y los gefes ya vencidos’...”, “El SOL suspenso en la mitad del cielo/ Aplaudirá esta pompa. –O SOL, ó Padre, (hecho anticipado)”.

Del mismo modo, podemos hablar de una temporalización enunciativa, la cual también está regida por la tricotomía *antes-durante-después* de la enunciación. La primera secuencia enunciativa en identificarse es la segunda: el poema inicia con la manifestación de un algo que es captado por un observador, el cual narra lo que ve, y se diría que es todo lo dicho, no sólo el relato, sino incluso aquellos otros recursos de los que se vale la instancia para enunciar (de la estrofa 1 a la 80, excepto la 5). A lo largo del acto de enunciación son utilizadas las formas verbales del futuro, que operan como anticipador de acontecimientos que sólo la instancia puede conocer), las formas del imperativo, que entablan un nexo directo con el enunciatario y el presente que actualiza al enunciador; dichos tiempos permiten la diferenciación entre el contenido del relato y las operaciones de enunciación discursiva. De los tiempos verbales mencionados, el presente y el imperativo suelen aparecer en los embragues enunciativos parciales: “Suya es la fuerza, y el valor es vuestro; (estado realizado) / Vuestra será la gloria (hecho anticipado)”, “Oh capitán valiente/ Blason ilustre de tu ilustre patria,/ No morirás; tu nombre eternamente (hecho anticipado) / En nuestros fastos sonará glorioso, (hecho

anticipado)/ Y bellas ninfas de tu PLATA undoso/ A tu gloria darán sonoro canto (hecho anticipado)", "Siento unas veces la rebelde Musa (hecho realizado) / Cual bacante en furor vagar incierta...", "Yo fui conquistador, ya me avergüenzo (hecho realizado) / Del glorioso y sangriento ministerio...", "Paz para siempre. Furia de la guerra,/ Húndete al hondo averno derrocada (mandato)", "Dios del PERU, modera omnipotente (petición) /El ardor de tu carro impetuoso,/ Y no escondas tu luz indeficiente... (petición)", "Marchad, marchad Guerreros, (mandato)/ Y apresurad el día de la gloria:... (mandato)".

El pasado y el imperfecto le sirven a la instancia para diferenciar la enunciación del relato enunciado con la delegación de la palabra: "Sonó su voz: "Peruanos...", "Victoria, paz, clamaban,...", "Miró a JUNÍN: y plácida sonrisa/ Vagó sobre su faz. "Hijos, decía,...", "Era el coro de cándidas Vestales;...".

Hay un segundo segmento que tiene relación con el *antes* y éste es el del estado de necesidad apremiante del enunciador de desembragarse y expresar su saber y sentir (estrofa 5). Tanto el futuro como el presente son tiempos característicos del tiempo de la enunciación: "¿Quién me dará templar el voraz fuego / En que ardo todo yo? Trémula, incierta/ Torpe la mano vá sobre la lira/ Dando discorde son. ¿Quién me liberta/ Del Dios que me fatiga..."

La tercera unidad enunciativa sería el cierre de la enunciación, estrofa 81, en la que el enunciador deja saber al enunciatario que condiciones espera él que existan al terminar su enunciación. En el *después* de la enunciación, la instancia hace claridad sobre el deseo que tiene de ver al PUELO AMERICANO glorioso y venturoso, y sobre lo que espera recibir por su hacer: el amor de sus hermanos, el odio de los tiranos, una mirada de las Gracias y una sonrisa de la PATRIA. Además, revela que, luego de cantar la oda, retornará a su estado de sosiego:

Yo me diré feliz si mereciere,
Al colgar esta lira en que he cantado
En tono ménos digno
La gloria y el destino
Del venturoso PUEBLO AMERICANO:
Yo me diré feliz si mereciere
Por premio á mi osadía
Una mirada tierna de las Gracias,
Y el aprecio y amor de mis hermanos,
Una sonrisa de la PATRIA mia,
Y el odio y furor de los tiranos...

El panorama de las tres secuencias temporales proyecta una jerarquización del uso de los tiempos verbales en cada una de los componentes discursivos, el enunciado y la enunciación: la evaluación axiológica de las tres secuencias temporales enuncivas es tanto disfórica como eufórica y podemos distinguir así

tres regímenes temporales asociados a una axiología pasional y, además, a una forma de vida del sistema socio-cultural:

- El *antes* de los acontecimientos en JUNÍN tienen un valor disfórico afirmado por la humillación, la vergüenza, la tristeza y la lamentación de los Incas que recuerdan ese pasado.
- El *ahora* es igualmente disfórico, figurado por la guerra, el odio, el furor, la ira y la venganza.
- Contrapuestamente, el *después* es eufórico, esperanzador para el pueblo americano; el futuro de los pueblos *antes esclavos, ahora libres*, se distingue por la armonía, el amor, la paz.

La instancia no sólo utiliza los tiempos verbales, sino además referentes adverbiales para configurar estos efectos locales y globales de sentido con respecto del tiempo: *antes, hoy y aquel día*.

| ANTES | AHORA - HOY | DESPUÉS – AQUEL DÍA |
|--------------|---|----------------------------|
| pasado | presente narrativo (pasado ficticio) | presente profético |
| imperfecto | pasado simple | futuro |
| presente | imperfecto | Imperativo |
| | condicional | presente |
| | | Pasado |

La valoración de las unidades temporales enunciativas no se corresponde con las del enunciado enunciado, ya que difieren en la carga afectiva que tienen. El *antes* de la enunciación es disfórico; la instancia resiente una agitación que le produce el deseo de enunciar. Esta necesidad sólo se suple cuando se da la enunciación; entonces, el carácter de ésta es eufórico en la *enunciación en acto*, en el *ahora* la enunciación, ya que permite, a la instancia de discurso, manifestar y distender el estado de 'fatiga' que padece. Por último, al terminar el discurso, en el *después* de enunciar, la instancia entra en un estado eufórico de sosiego.

4. ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS SEMÁNTICAS ELEMENTALES Y NARRATIVAS EN EL DISCURSO DE LA ODA

4.1 EL CAMPO POSICIONAL Y LA FUNCIÓN SEMIÓTICA

Recordemos que, cuando se establece la función semiótica, la instancia de discurso debe operar un reparto entre el mundo exteroceptivo que le suministra los elementos del plano de la expresión, y el mundo interoceptivo que le suministra los del contenido. Ese reparto adquiere la forma de una "toma de posición".

El primer acto es, por lo tanto, el de la *toma de posición*: enunciando, la instancia de discurso enuncia su propia posición; está dotada entonces de una *presencia* (entre otras cosas, de un *presente*), que servirá de hito al conjunto de las demás operaciones.¹²⁰

Al enunciar, la presencia sensible hace referencia a un fenómeno (sea interno o externo) percibido, sentido y experimentado espacio-temporalmente por ella, dotado de valor y finalmente expresado por figuras inteligibles que contienen el sentido dado a esa experiencia fundamental. Vemos que en el desarrollo de esa experiencia es posible identificar posiciones entre la presencia sensible y *lo otro* sentido. La relevancia del sistema de posiciones que emerge allí radica en la organización que la instancia de discurso, la presencia que toma posición y predica lo vivido, hace de la experiencia perceptiva en el acto de enunciar. Esta operación determina la direccionalidad discursiva. El sistema, descrito por la semiótica tensiva como un modelo de posiciones, está reducido a ciertas propiedades básicas que permiten identificar el origen de la instancia de discurso no sólo como una actividad propioceptiva, sino como *algo* que ocupa un lugar frente aquello de lo que habla. Las propiedades de este campo posicional son¹²¹: *un centro de referencia que ocupa una posición y se expresa, entre otros recursos, déicticamente; los horizontes o límites del campo según los alcances de la percepción o de lo enunciado, la profundidad del campo, en relación con el centro y los horizontes y unos grados de intensidad y extensidad de percepción de la presencia instalada en el centro del campo, con relación a las otras presencias*. El campo posicional, se diría, es el esquema de una puesta en escena de unas presencias definidas por su posición en el lugar que señala la enunciación. Así, la instancia discursiva toma una primera forma como presencia pura, intensa y extensa, mira y captación, y es expresada en un primer plano de enunciación por la función semiótica del discurso: la *presentificación* o la enunciación de la presencia sensible y de las otras presencias que la afectan.

¹²⁰ Cf. FONTANILLE, p.84.

¹²¹ Sobre el campo posicional como fundamento de la instancia de enunciación, cf. FONTANILLE, *Semiótica del discurso*, op. cit., p. 83 ss.

Aún faltaría mencionar un elemento más en la caracterización del campo donde la presencia sensible toma posición en el mundo y desde donde empieza a construir los valores desde la experiencia sensible, afectiva, perceptiva, valores que subyacen como el contenido sobre el que se construye la enunciación, las transformaciones de ésta y la construcción de la intencionalidad discursiva; ésta confluye en la producción del sentido y en la institucionalización de los significados socialmente compartidos¹²²: *los actantes posicionales*, definidos por las dos formas diferenciadas de tomar posición la *mira (intensiva)* y la *captación (extensiva)*.

La *mira* y la *captación* son los dos actos perceptivos elementales referidos como condición de la significación. La *mira* es la actividad afectiva de la percepción, en tanto que la *captación* es cognitiva. Los *actantes posicionales* o el esquema de la relación de la presencia sensible frente a otras en el espacio y en el tiempo¹²³, son responsables de estos dos actos y es por ellos que se define el desplazamiento generador de miras y captaciones de la presencia sobre lo que la afecta y sobre lo que construirá un sistema axiológico de lo enunciado. Involucrados con la *mira* o desde la perspectiva de la intensidad sensible, hay un *actante fuente*, un *actante blanco* y un *actante de control*; e igualmente esta triple denominación actancial se relaciona con la *captación*: “en la *mira*, la presencia es una relación intensiva entre la fuente y el blanco; en la *captación*, la presencia es una relación extensiva/cuantitativa entre la fuente y el blanco”¹²⁴. Fontanille agrega que la *mira* resulta del avance de una presencia, sentida como intensa, hacia el centro de referencia sensible, y que la *captación* tiene su origen en la conciencia del cuerpo al estar frente a otra presencia en su campo de sensaciones y percepciones. La fuente de la *mira* es el componente tímico, sensible, afectivo del cuerpo que *siente más o menos intensamente* la proximidad o el contacto con otra cosa del interior de sí misma o del universo exterior. En la *captación*, la fuente de la orientación de la posición es el cuerpo que percibe la cantidad y la distancia (espacial o temporal) en relación con la presencia, objeto de apreciaciones cognitivas¹²⁵.

El actante de control resulta definitivo en la relación *fuentes-blanco*. Entre algunas de sus funciones está desviar, reorientar y concentrar la dirección de la fuente hacia el blanco. De esta manera, los grados de intensidad y extensidad se someten al control: un cambio súbito en cualquiera de las dos operaciones posicionales subyace en la acción de un actante de control. El actante de control puede tomar diversas funciones: en tanto *obstáculo*, desvía la dirección para

¹²²ROSALES, op. cit.

¹²³Ibid.

¹²⁴Cf. FONTANILLE, op. cit., p. 89

¹²⁵ La oposición sensible vs. cognitivo es una dicotomía fundamental de la semiótica tensiva, pero se valoran los gradientes, variantes y matices que relacionan a ambos conceptos dentro de la categoría de la construcción de valores.

concentrarla en él mismo, con lo que sería necesario redefinir los horizontes, o, como *filtro* regula la dirección, actuando selectivamente. La relación entre los tres actantes posicionales está supeditada a dos propiedades particulares en los actos perceptivos: la *dirección* (fuente-blanco) y el *control* de esa dirección (actante de control).

El campo posicional que instaura la instancia de discurso está compuesto de unos elementos característicos. El **centro de referencia** es el cuerpo sensible, lugar de máxima intensidad y mínima extensión. Esto quiere decir que, cuando menos, el cuerpo siente su propia materialidad, su propia emoción, lo que constituye su condición propioceptiva. *Otras presencias* son los seres y objetos cuya aparición supone la distinción de unas alteridades. Los **horizontes** establecen el límite entre el dominio de la presencia y el de la ausencia en el campo, delimitación que dota a los horizontes de extensión máxima con relación al centro de referencia. Fontanille afirma que la aparición de lo *otro* en el horizonte define instantáneamente otro campo posicional¹²⁶, el de lo que es distinto a la presencia instalada en el centro. La **profundidad** está expresada como la distancia entre los horizontes y el centro y es percibida cuando un *algo* entra en el dominio perceptivo del cuerpo sensible que ocupa el centro de referencia. La comprensión de la profundidad como relación entre centro y horizontes conlleva una noción de *movimiento* y no sólo de posición.

Al establecer la idea de cercanía o lejanía entre el centro de referencia y las alteridades que están dentro del campo posicional, aparece la tensión en el espacio. Pero la variación en la tensión, medida en grados de intensidad y extensión, implica una modificación de la profundidad. Por un lado, a una intensidad fuerte le corresponde una extensión débil; pero si por el contrario la intensidad es débil, la extensión será fuerte. Si se tomara el caso de una presencia fuente de un *poder* (en el sentido modal de un /poder ser/ y /poder hacer/) que supera a otra presencia, se tendría que la *superioridad* de este *poder* alcanza su blanco con más intensidad cuando hay una aproximación mayor entre *fuentes* y *blanco* hacia el cual se dirige este *poder*. Esta proximidad del actante blanco produciría una tensión específica: la fuente sentiría la preponderancia de su *poder* con una intensidad fuerte y una extensión débil. Por el contrario, si hay distancia, hay distensión, ya que el retroceso del blanco en la profundidad de campo marcaría una disminución de la intensidad y una ganancia en la extensión. En tales casos la profundidad será menor y mayor, respectivamente.

Un último aspecto, involucrado con la profundidad, es su tipo según el punto de partida y llegada del movimiento que ocurriría en la enunciación y que describe la dirección de los actantes en su desplazamiento y orientación de la intencionalidad dentro del campo. Al haber movilización de la presencia (sea el centro de referencia u otra presencia emergente) desde el horizonte hacia el centro del

¹²⁶Sin embargo, es la presencia que enuncia la que toma la posición como centro del discurso.

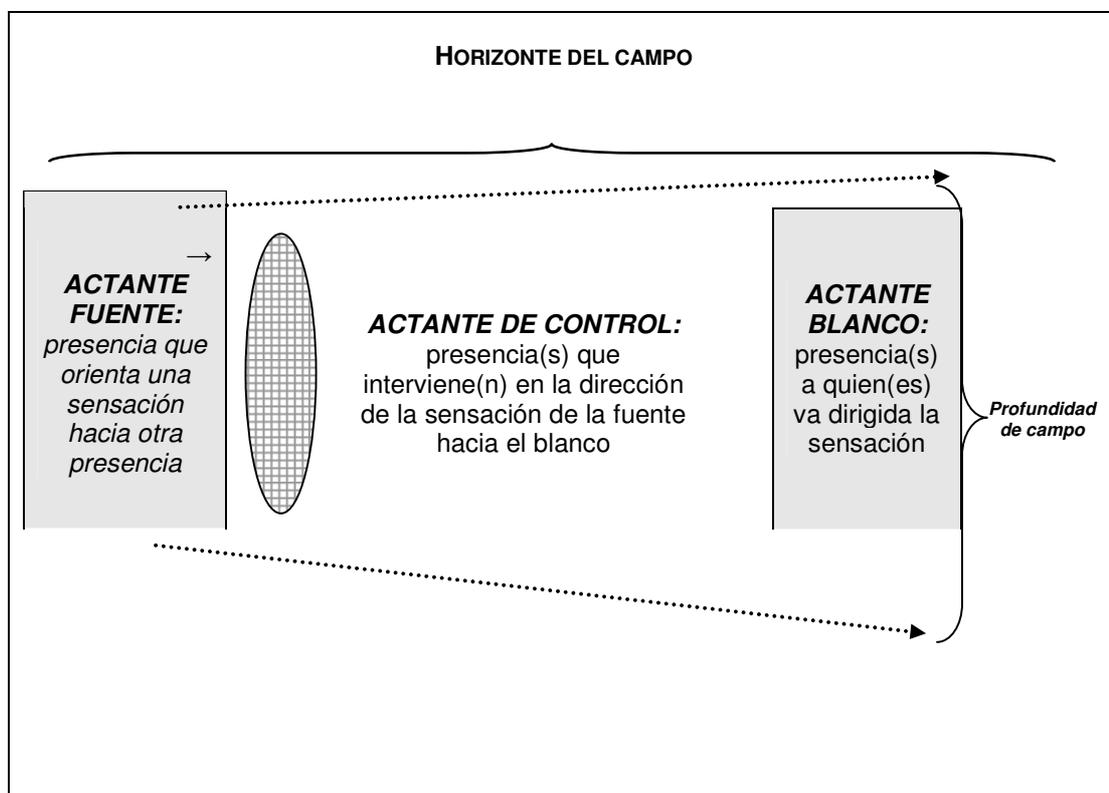
campo, se dice que la profundidad es *regresiva*; pero si el movimiento se realiza desde el centro hacia el horizonte, se hará alusión a la profundidad *progresiva*. Según el componente tensivo instaurado por el movimiento (y que dispone la intensidad y la extensidad como mira, sensible, y captación, inteligible), la profundidad regresiva tiene caracterización *emocional*, y la progresiva, *cognitiva*. Así, en un campo tensivo, la enunciación que produce una presencia sensible será considerada de carácter emotivo o afectivo si domina en ella la valoración de la vivencia con una mayor intervención de la intensidad (mira sensible) que de la extensidad (captación inteligible), y el movimiento regresivo (hacia sí) será de un carácter más afectivo.

Acerca de la *supremacía* de una presencia sobre otra que le es inferior, tenemos que un *actante de control* puede ser la norma¹²⁷. Para cumplir con tal función, la norma, sea biológica, ontológica, hedónica, estética, jurídica, económica, política, religiosa o ética¹²⁸, interviene en la relación fuente-blanco, para lo cual son necesarias operaciones de concentración, reorientación o desviación de la dirección. Si la instancia de discurso enunciara el *placer de dominio* del actante fuente frente al actante blanco, en una profundidad de campo regresiva, afectiva, diríamos que, de un lado, el afecto es calificado como *positivo* (es placentero, y por ende es eufórico), y, del otro, está determinado por una intensidad fuerte y una extensidad débil. Puede suceder que el control de la dirección sea ejercido por la norma hedónica, en cuyo caso la evaluación sería *acceptable*; así, el actante de control actuaría como filtro para concentrar el placer de dominar, que va dirigido hacia el blanco, e intensificarlo mediante operaciones discursivas. Pero, si se hablara de la norma ética como actante de control, ésta sería asumida como un obstáculo que desviaría la dirección del placer de dominio hacia un (unos) contenido(s) ético(s); posiblemente se operaría una progresión (cognitiva) en la profundidad de campo para reducir la intensidad y aumentar la extensidad del afecto, además de producir efectos de modificación en el discurso para enunciar el *placer* en cuestión como *inacceptable*. La siguiente ilustración servirá como proyección esquemática de lo que se concibe como campo posicional:

¹²⁷ « La Norme, le Code moral, la Loi peuvent s'incarner aussi dans le texte dans un personnage bien particulier, en un « gardien » particulier de la loi; le gardien-commentateur peut être cependant frappé d'un signe positif ou négatif qui le qualifie ou le disqualifie comme incarnation de la norme ou des canons, il peut être particularisé, comme il peut être représenté par un personnage anonyme ». Cf. HAMMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage littéraire. Paris, 1972, p.194. Es importante tener presente que, primero, en este aparte se maneja el germen de lo que será configurado como el sujeto, el personaje, los actantes y, segundo, en este caso, el actante de control es el encargado de establecer el tipo de norma que pondrá en juego la configuración positiva o negativa de los actantes.

¹²⁸ Cf. HAMMON, Philippe, Pour un statut sémiologique du personnage littéraire. Paris. 1972, p.194

FIGURA 3. ESQUEMA DEL CAMPO POSICIONAL



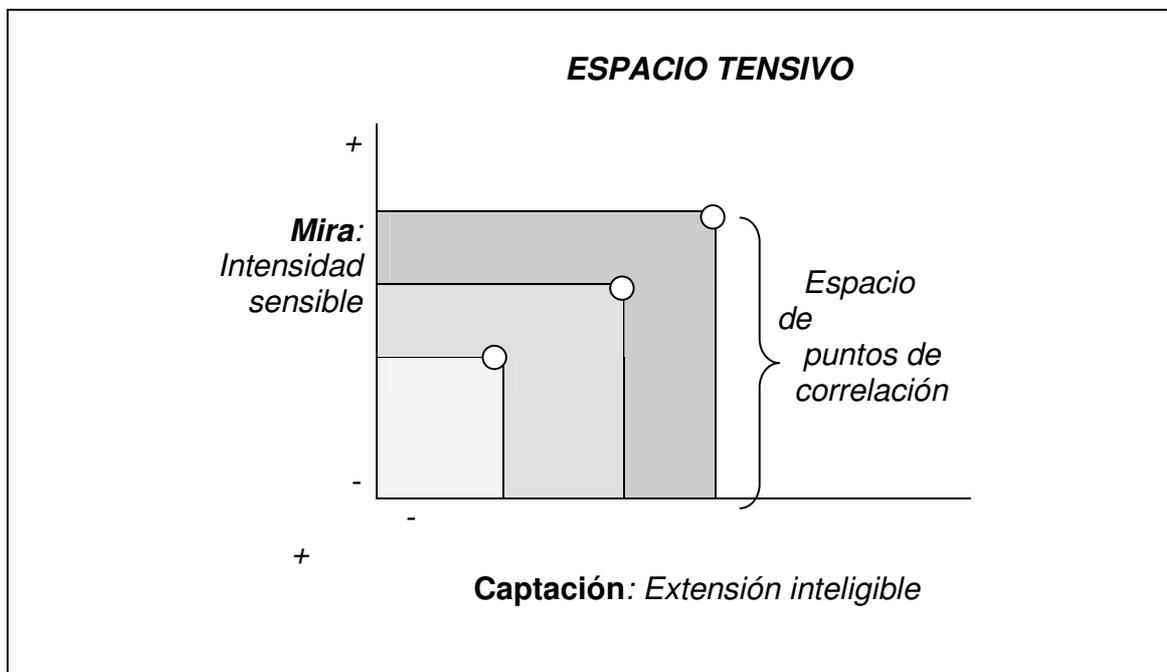
El acto de conjugación de la *sensación* y la *percepción* redunda en la *significación* misma. De esta triplete extraemos cuatro propiedades fundamentales del discurso, que son tratadas secuencialmente para sentar el precedente del proceso de significación. Primero está la existencia y correlación de los mundos sensibles: *interior* y *exterior*, por mediación de un *cuerpo sensible* (posicionado en el campo de presencia). En segundo lugar se da la elección de una dirección hacia un blanco: la *mira*. La tercera propiedad se define por la delimitación de un dominio de pertinencia: la *captación*, en la que se establece la relación entre *presencia sensible* y *blanco* en el campo de posiciones. Finalmente, la cuarta propiedad del discurso es la formación de sistemas de valores a partir de la correlación entre la *dirección* y el *dominio de pertinencia*.

Para la semiótica tensiva, la transformación de la experiencia en significación puede ser observada de dos maneras: por el abordaje de la función semiótica y de la función tensiva en la profundidad del campo posicional. La primera, recordemos, está supeditada a la instalación de un cuerpo sensible propioceptivo en el centro de la enunciación en donde se da la correlación entre elementos interoceptivos y elementos exteroceptivos. Estos dos dominios corresponden a los planos del lenguaje: contenido y expresión. La correlación que hace la presencia sensible, en

tanto cuerpo perceptible, da lugar a la significación en la adjudicación de una forma sensible a una forma inteligible. Todo este proceso de interacción, que se da entre los elementos de la lengua natural y los que corresponden al mundo natural, tiene lugar como operación de la percepción, pero es la acción de la intelección la que, finalmente, posibilita la significación en el acto enunciativo.

Por otra parte, el tratamiento de la función tensiva en la profundidad del campo de posiciones permite también evidenciar la conversión de lo sensible en significación dentro de una enunciación. Entre las operaciones perceptivas de la *mira* y la *captación* se establece una correlación al interior del campo que es expresada en grados de mayor o menor *intensidad sensible* y mayor o menor *extensidad inteligible*. Ellas son entendidas como valencias tensivas y perceptivas que constituyen la gradación. La relación de un gradiente del eje de la mira con un gradiente del eje de la captación produce o constituye una valencia que, puesta en relación con otra, y sólo en relación de oposición con otra valencia de la misma estructura tensiva, se define un valor, lo que significa que el valor es producto de un sistema de relaciones y no un rasgo considerado en sí mismo. Los valores constituirán la base del contenido o del significado de las formas expresivas con que se manifiestan como contenidos semánticos o cognitivos. El siguiente gráfico esquematiza la función tensiva; en él cada punto posible de convergencia entre la percepción afectiva y la cognitiva se entiende como la concreción de una valencia que en relación con otra deviene un valor:

FIGURA 4. ESQUEMA TENSIVO DE CORRELACIÓN ENTRE LAS VALENCIAS PERCEPTIVAS



Lo que se ha considerado hasta ahora con respecto del campo posicional, sus elementos constitutivos (*fuerza, blanco, control, horizontes, profundidad*), la toma de posición y las variaciones tensivas (*mira, captación*), conforma un *sistema de posiciones*. Todos estos aspectos cimientan una ***lógica de las posiciones***, basada en la premisa de las posiciones sucesivas que toman distintas presencias dentro del campo posicional. De acuerdo con esta lógica, los actantes posicionales pasan de un plano a otro según la escena predicativa de la que trata el proceso discursivo. Esta dinámica suscita un fenómeno de fuerzas que se relacionan e interfieren entre sí, lo que incide en la constitución y cambios de la identidad de los actantes en movimiento, por lo que se convierten en actantes transformacionales. El movimiento no corresponde aún a figuras, sino a imágenes esquemáticas que cumplen una función meramente circulatoria. La relación entre la fuerza y el blanco es perceptiva y establece configuraciones tensivas: sensibles o afectivas, mientras el actante de control llega a adquirir una función axiológica, además de sensible y afectiva. Estos entes desprovistos de sustrato físico, tienen el estatuto de una instancia fenomenológica situada en un campo discursivo, en el inicio de su formación y son modelos semióticos de representación de las operaciones discursivas o del *discurso en acto*. Pero siempre existirá una posición de referencia, una presencia, que será la de la instancia de discurso, desde la que se enuncia y desde la que se define a los actantes para que se sitúen y desplacen. Los actantes posicionales no están investidos de una fuerza intencional, sino de una fuerza motora.

Así, con la puntualidad del instrumento propuesto, expondremos un esquema hipotético para establecer la forma cómo se implanta el sistema de posiciones en las enunciaciones enunciadas en el discurso de la oda: “La victoria de Junín. Canto a Bolívar”. Empezaremos por tomar parte de la primera estrofa por considerar que allí se establece la *presentificación* de la instancia de discurso. Esta enunciación será identificada como **e1**: “EL TRUENO **horrendo** que en **fragor revienta/ Y sordo retumbando se dilata/ Por la inflamada esfera,/ Al Dios anuncia que en el cielo impera”**.

Inicialmente, en el discurso se observa a una presencia sensible que se instala como centro de referencia de la enunciación. En una aproximación, podríamos decir que el actante de control tipificado del acto de enunciación es esta presencia que se manifiesta por la diferenciación pronominal entre un *yo* y un *él* en el uso del lexema determinante: *El*, en el primer verso, lo que marca una diferencia entre un *yo* tácito que predica de otro a través de un proceso de desembrague enunciativo. Asimismo, la inflexión verbal hace la diferencia entre el actante de la enunciación y el actante del enunciado: (*él*) *revienta*, (*él*) *se dilata*. El actante de control tiene, pues, presencia implícita en el campo y participa de un proceso de desembrague o descentramiento de sí para referirse a un *él co-presente*, de modo que este actante es una instancia que controla o gradúa las intensidades y ritmos de presentación progresiva de los otros actantes de los que se predica en el texto.

Pero las apreciaciones sensibles que hace la instancia de enunciación tienen relación con *el trueno* que comienza a desplazarse y que es justamente quien abre un campo posicional del que predica la instancia de enunciación del poema. Analicemos, en el plano de los actantes posicionales, las relaciones entre las presencias involucradas. El lexema verbal *revienta*, al final del verso primero, implica a un actante fuente, ya que el trueno es la consecuencia violenta del actante fuente en un *plano inferior*, pero cuya energía originaria brota¹²⁹ de un plano superior. De este modo, el actante fuente es Dios, cuyo rayo orientado a la tierra y su fragor consecuente no hacen sino anunciar su propia presencia originaria y fundamental: el rayo y su consecuente fragor anuncian *Al Dios que en el cielo impera*. Esta relación deja ver un exceso de energía interior del actante fuente. Con el lexema nominal: **fragor** se instala la idea de una presencia sonora *ruidosa, estruendosa y continua*. En la medida de su desplazamiento, el trueno, al producirse como resultado del encuentro entre el actante fuente y el actante blanco, es modulado por el actante de control y magnificado en su intensidad. De aquí nace un campo posicional más complejo, dentro del cual el actante fuente y el actante blanco son sincréticos: ambos son el Dios, pero uno como fuente energética, otro como aquello a lo que se anuncia con la magnificación del trueno en la esfera cósmica o actante de control. Se trata, pues, de un proceso de direccionalidad reflexiva, pero en dos funciones y posiciones diferentes del mismo actante que se *presentifica* como energía arrebatada, colérica, como veremos más adelante.

El control de la marcha del trueno es operado por la esfera en un nivel pragmático, y por el observador en un nivel perceptible y axiológico. La esfera refuerza la presencia del *furor* al permitir su impulso hacia el blanco. Por su parte, el observador, la presencia sensible, hace una evaluación sensible y perceptiva¹³⁰ del trueno intensificando su efecto disfórico. El cuerpo sintiente acentúa dicho efecto en la enunciación: el adjetivo *horrendo* convoca rasgos distintivos como +perturbador, +repulsivo, +aterrorizante, +espantoso, +horripilante; con el adjetivo *sordo* pareciera que se trata de anular la sonoridad, pero que lejos de ser así, busca exagerarlo al punto de su modo más negativo de expresión. Sabemos que el actante sonoro aún subsiste porque está realizado en el verbo *retumbar*, pero la sensación de desagrado es tal, que la presencia sensible lo percibe en negación:

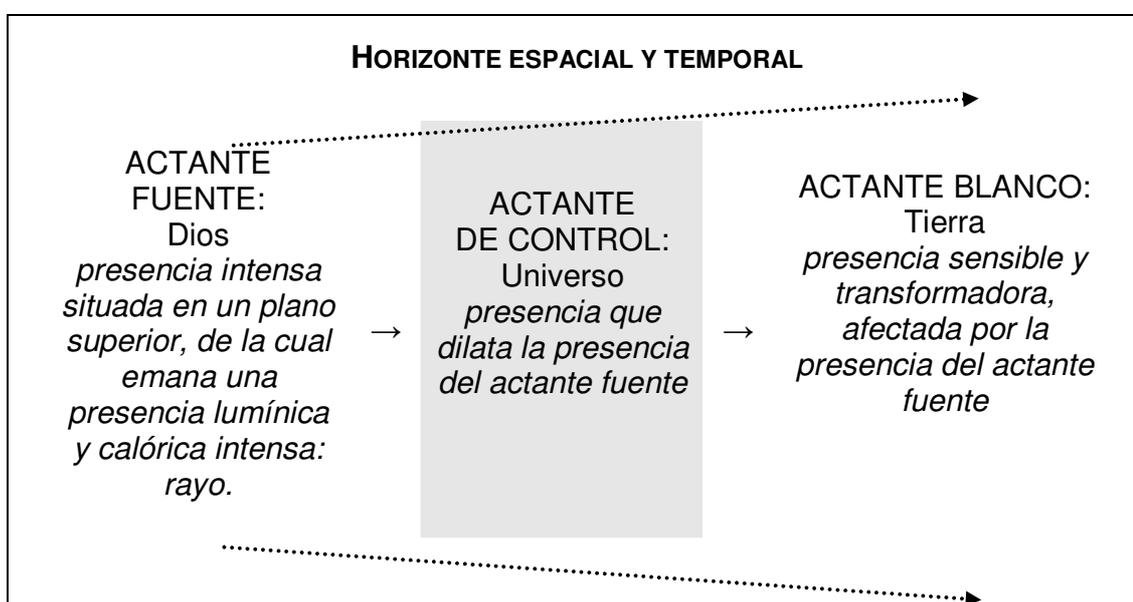
¹²⁹ El trueno se deriva de la acción del rayo que choca contra la tierra. Por lo tanto, la fuerza sonora del trueno emana del plano inferior o terrenal, del contacto, mientras que su causa, el rayo, proviene de un plano superior.

¹³⁰ La instancia de discurso es quien se muestra como centro de referencia en la enunciación, es el actante de control puesto que se presenta como presencia que enuncia una experiencia sentida por él. El poeta es la voz delegada para efectuar la enunciación sobre lo que percibe la instancia enunciativa como *disfórico* y presenta como *horrendo*, repulsivo y desagradable. El es quien realiza las operaciones de percepción, aportantes de informaciones predeterminadas al discurso (como aquellas que permiten validar la relación sintagmática entre *trueno*, *fragor*, *reventar*, *retumbando* y *esfera*, o informaciones innovadoras, en el caso de la asociación figurativa en el oxímoron: *sordo + retumbando* y en la hipérbole: *inflamada + esfera*, que proyectan imágenes solidarias con otras más convencionales). Aún más importante, el actante de control es quien, en su función de instancia de discurso, al sentir y percibir ese 'otro' actante, correlaciona cualidades y cantidades para producir formas y valores.

un sonido sordo. La realidad que se crea es la de un sonido displicente cuyos efectos ensordecen a quien lo percibe.

En el movimiento de la presencia sonora, la intensidad es puesta en relación de progresión con la extensión: *retumbar* y *dilatarse* expresarían la propagación del sonido en el espacio y el tiempo, traducido en una ganancia en extensidad. Estas estimaciones acerca del campo de presencia del primer acto de delegación de la enunciación pueden ser visualizadas mejor en el gráfico que a continuación planteamos:

FIGURA 5. DISTRIBUCIÓN DE PRESENCIAS EN EL PRIMER CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



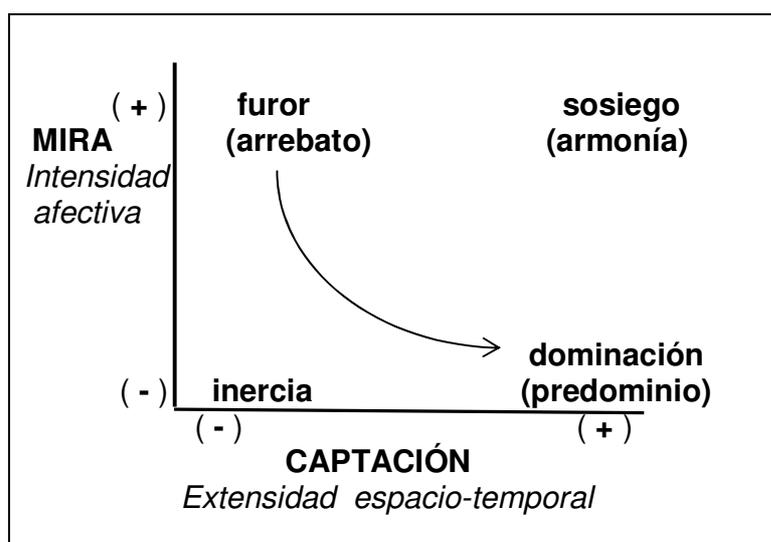
A partir de las variaciones intensivas y extensivas que tienen lugar en la profundidad del campo, es posible plantear las modulaciones tensivas entre la intensidad afectiva y la extensidad espacial. Tenemos que la *fuerza de la mira* es el actante generador y su *blanco* es un actante divino, hacia el que el primero dirige su exceso. En cuanto a la *captación*, el actante de control es la *fuerza* de las apreciaciones espacio-temporales entre la fuente y el blanco afectivos. Pero, en cuanto el actante de control es una presencia sensible, su atención es dirigida hacia la cualidad intensa del actante fuente: el *furor*. El efecto disfórico producido por la intempestiva manifestación violenta de la *presencia sonora* adviene en el actante de control como terror. Este actante enuncia lo que percibe y siente y establece un control espacio-temporal entre el trueno y el Dios, en el desplazamiento por la esfera.

Al *reventar*, el primer valor manifestado es el *furor* o *arrebato* de las pasiones, que guarda relación con la tensión sensible de la *explosividad sonora*, producto de una intensidad fuerte, en la concentración del afecto en el actante fuente de la mira, y una ganancia en extensidad espacial y temporal captada por el control. Con el *anuncio de predominio* del *furor*, dirigido hacia el *actante blanco*, surge un segundo valor que es la *dominación*. El *furor*, que proviene de la tierra, se expande en el espacio y en el tiempo, pero no pierde su naturaleza: al difuminarse es menos poderoso, pero sigue siendo una exaltación, cuya intención es *imperar* tanto en el plano inferior como en el plano superior.

Luego del proceso de distensión espacial y temporal ocasionada por la *dominación*, se llega a la evolución del *furor imperante* en *armonía*, el cual subyace en la consideración de un estado ideal de equilibrio entre intensidad y extensidad máximas. La armonía, presente en el discurso como *armonía sonora*, está ligada a un modo virtual trascendente de las condiciones que establecen el *arrebato* y la *dominación*.

Aún podemos señalar un cuarto valor, no referido, no expresado, pero suspendido por la eventual ausencia de los otros tres: la *inercia* o *mutismo*. Este valor refiere la vacuidad afectiva y cognitiva en la cual no hay tensión, ni reposo, ni equilibrio. En el discurso se tendría el '*silencio*', propuesto por la expresión '*sordo*', que, dado su contenido distintivo: *ausencia de sonido*, se presenta como desvío de la norma semántica para insinuar una realidad ambivalente. La *inercia* sería producida por una modulación intensiva y extensiva mínimas. El esquema que proponemos a continuación permite visualizar la configuración tensiva del campo de presencia, y los valores que se establecen en la correlación de la *mira* y la *captación*:

FIGURA 6. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN TENSIÓN EN EL PRIMER CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



El esquema tensivo que hemos expuesto es el *esquema de decadencia*. Este tipo de esquema parte de un *impacto* emocional¹³¹ que se diluye o distiende por un tratamiento cognitivo. La toma de posición en este tipo de esquemas es estallante con un subsiguiente aprovechamiento cognitivo de esa primera posición. La formulación es una focalización intensiva que resulta afectivamente eficiente para llamar la atención sobre el efecto, antes que sobre la causa. Algo que llama la atención es que este tipo de esquematización permite estipular la *inducción a una decisión u otro acto cognitivo*¹³². En los versos que hemos analizado ha sido relevante el uso de la contradicción, en la combinación del adjetivo *sordo* y el verbo *retumbando*, y la intensificación, en el sintagma adjetival *inflamada esfera*, operaciones que no han sido llevadas a cabo por azar, sino que el actante de control ha elaborado estratégicamente según la función que tiene: *concentrar la dirección del actante móvil para darle intensidad*.

Las otras ocho enunciaciones que aparecen integradas en la oda corresponden a los discursos creados por la instancia de discurso en las voces del poeta, de Bolívar, de los escuadrones patriotas, la del Inca Huaina-Capac y la de las Vestales (éstas dos últimas voces intervienen dos veces cada una). El hecho de tratar las distintas enunciaciones permite captar el discurso de la oda como un todo conformado por conjuntos significantes como discursos contenidos, ajustados los unos a los otros por la instancia de discurso para crear el sentido de unidad. De igual manera, el planteamiento de las posiciones en dichas enunciaciones facilita demostrar que los puntos de vista del discurso allí instaurados están organizados en torno a la instancia de discurso y que, en consecuencia, sus campos posicionales corresponden al campo global.

SEGUNDA ENUNCIACIÓN

De esta segunda enunciación, que será denominada **e2** dentro del orden de enunciaciones de la oda, se tomarán los cinco primeros versos que se ubican en la estrofa quinta, dado que en ellos se establece la presentificación de actantes posicionales. Este discurso es proferido por la figura del poeta, esta vez desde su propia perspectiva, como presencia que se instala en el centro de referencia: centro de percepción y de enunciación de su experiencia sensible. Esta enunciación se configura como un embrague discursivo. Se aprecian dos presencias que coinciden en una posición regresiva, afectiva, en la profundidad del campo: “¿QUIÉN me dará temprar el **voraz fuego**/ ¿En qué **ardo** todo yo? **Trémula**, incierta,/ Torpe la mano vá sobre la lira/ Dando discorde son. ¿Quién me liberta?/ Del Dios que me **fatiga**...”

La *presencia sensible* que enuncia percibe en su campo a una fuerza que se impone sobre ella, afectándola negativamente. La pregunta *¿quién me dará*

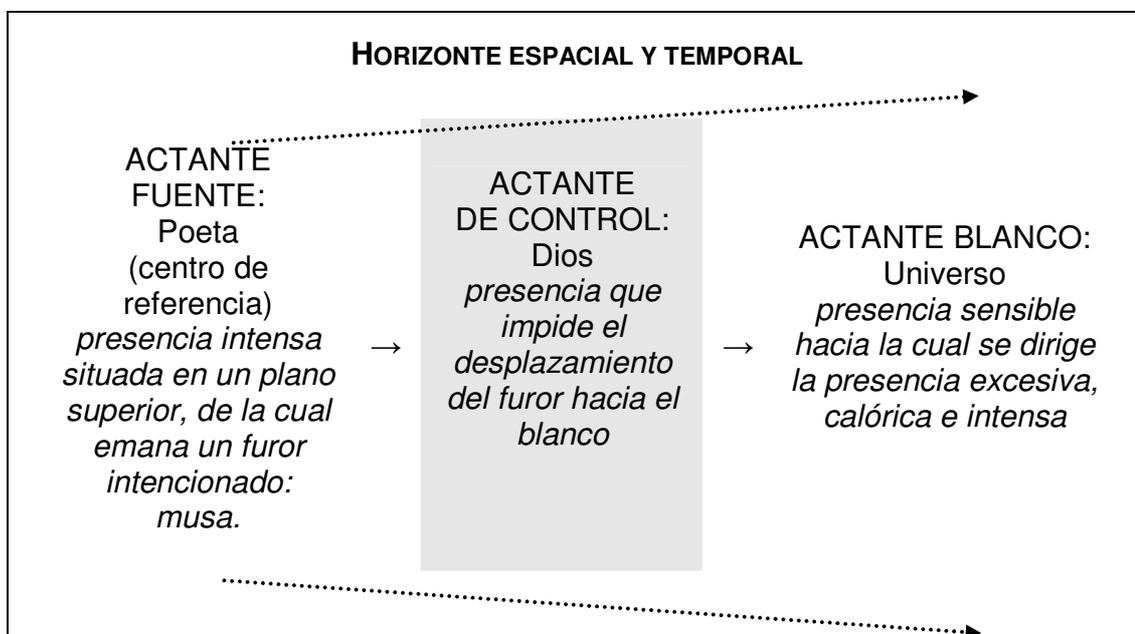
¹³¹ Cf. FONTANILLE, op. cit., p.94.

¹³²Fontanille hace alusión a los discursos de los avisos publicitarios que pueden ser esquematizados de esta manera.

templar el voraz fuego en que ardo todo yo?, indicaría la impotencia de la *presencia sensible* al no poder operar el desplazamiento del afecto disfórico que aguarda en su interior. La presencia no logra hacer movilizar el fuego revoltoso, de caracterización calórica e intensa, contenido en ella, pero debe hacerlo de manera urgente para distender la tensión afectiva. Los lexemas *voraz*, *fuego* y *ardo*, adjudican unos rasgos, +violenta, +agitada y +encendida, a la presencia sensible y, además, se alude al lexema *trémula* para añadir otros como +agitada, + enajenada, - capaz, - armónica.

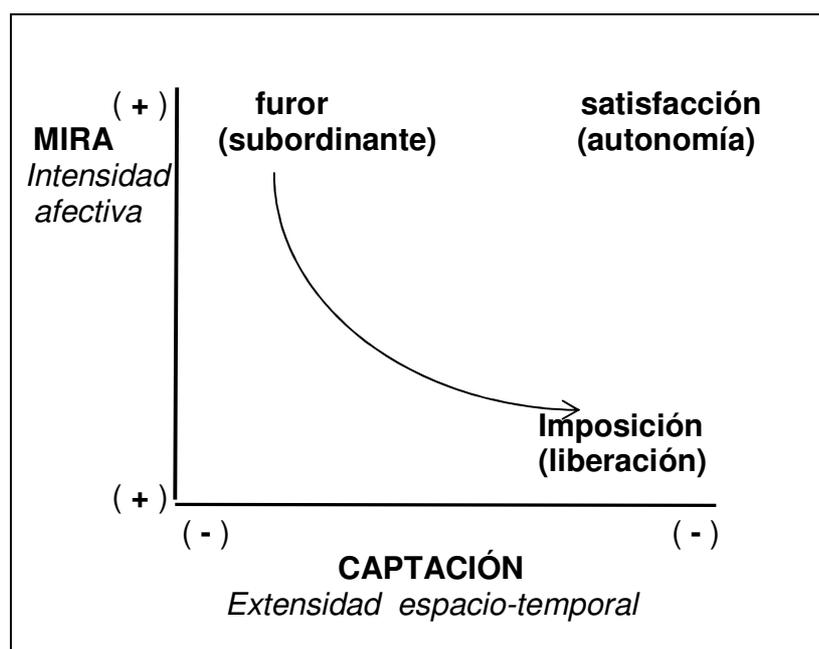
El fuego revoltoso emana de la *presencia sensible*, el poeta (*la mano va sobre la lira*), el cual dirige hacia la profundidad del campo, pero en él sólo puede captar a la presencia fatigante que deviene un obstáculo para el desplazamiento de su *furor* (*cual bacante en furor*) incontenible, figurado en la *Musa*. El Dios que fatiga a la presencia sensible sería el blanco del *furor subordinante* que ella experimenta, pero sólo porque éste se convierte en el actante de control que impide la percepción de la presencia del blanco. En el momento en que la presencia alcance al blanco, éste será, además de blanco de la mira, el blanco de las captaciones espacio-temporales con las que el actante fuente esperaría estabilizar su agitación. Un aspecto del actante blanco sería la *universalidad*, ya que este corresponde a la presencia que reúne todas las posibilidades de la distensión afectiva. Con los elementos anteriores proponemos el campo posicional:

FIGURA 7. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL SEGUNDO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



En cuanto al esquema tensivo, podemos señalar tres valores. En primer lugar está el *furor subordinante* que resulta de la correlación entre la intensidad del afecto disfórico, que le produce el *Dios*, y el acercamiento espacio-temporal entre la *presencia sensible* y la débil captación espacio-temporal y cognitiva del blanco *universal*. La transformación sensible y afectiva que espera sufrir la *presencia sensible* al percibir una presencia 'otra' que defina nuevos horizontes de captación, estaría supeditado al desplazamiento del actante de control hacia los límites del campo; el valor sería la *imposición* del actante blanco *universal* sobre el actante blanco *divino*, suscitando la *liberación* de la presencia sensible. Una intensidad afectiva débil se asociaría con una fuerte extensidad espacio-temporal y cuantitativa. Por último, si la *presencia sensible* es capaz de percibir la totalidad de su campo equilibrando su sensibilidad y la captación de lo 'otro', experimentará la *satisfacción* de ser *autónoma* y tener el control de la percepción y de la sensación en su propio campo. Los valores se ubicarían de la siguiente manera en el esquema:

FIGURA 8. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN TENSIÓN EN EL SEGUNDO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



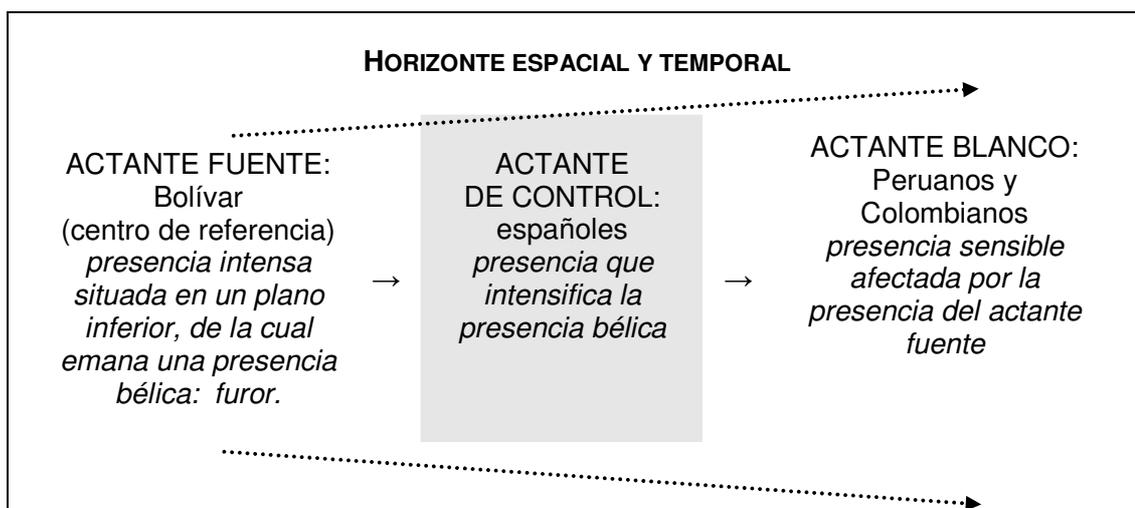
TERCERA ENUNCIACIÓN

En la estrofa ocho comienza la tercera enunciación del discurso de la oda; ella será señalada como **e3**. Los seis primeros versos plantean la presentificación. En el primer verso aparece una presencia que enuncia su percepción de una presencia sonora. Las presencias se presentan disociadas en la frase: *su voz*, presuponiendo de *mi voz*. En ese mismo verso, la presencia enunciativa le cede

el campo al actante sonoro, con lo que la primera presencia es desplazada hacia la profundidad del campo donde permanece virtualizada por el mismo acto de delegación de la enunciación: “SONÓ su voz: “Peruanos,/ Mirad allí los **duros opresores**,/ De vuestra patria. **Bravos Colombianos**/ En cien crudas batallas vencedores,/ Mirad allí los **enemigos fieros**/ Que buscando venís desde Orinoco:”.

La presencia ahora instalada, se embraga cognitivamente para enunciar la experiencia sensible que emerge de su mundo interior. El actante fuente está expresado en la figura de Bolívar, quien siente un *furor belicoso* y lo dirige hacia otra presencia blanco del afecto, los Peruanos y Colombianos. La nominalización del actante blanco con los antropónimos¹³³ *Peruanos* y *Bravos Colombianos*, designa la intensidad, no sólo de la presencia, sino también del afecto que adviene en la *presencia sensible*, el cual es valorizado como disfórico. La fuente de las apreciaciones espaciales y temporales es una tercera presencia, representada por los *duros opresores*, *los enemigos fieros*, que fortalece la presencia del *furor belicoso*. El siguiente es el esquema posicional:

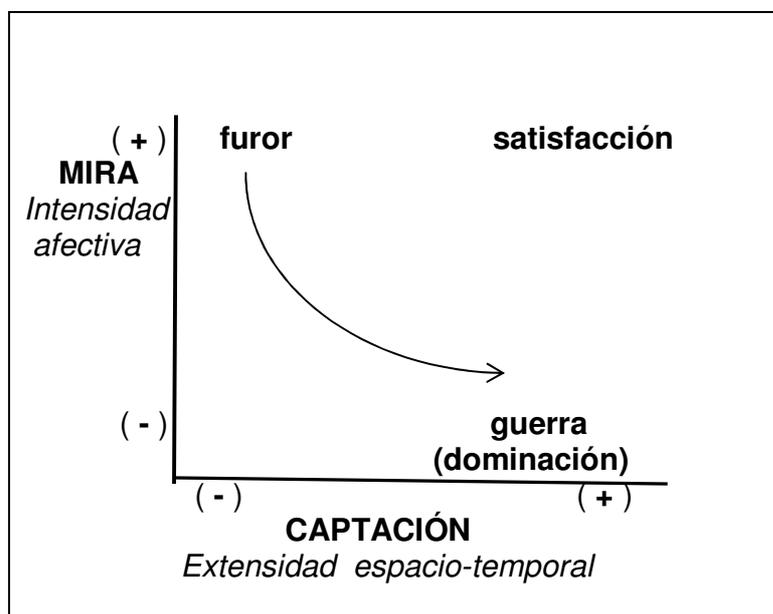
FIGURA 9. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL TERCER CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



¹³³ Se trata de la personificación de la *presencia bélica*, mediante las categorías nominales ‘*Peruanos*’ y ‘*Colombianos*’, nombres propios. Esto no ocurre con la *presencia afflictiva*, la cual es enunciada genéricamente. Esta contraposición en la configuración de las presencias tiene que ver con la intensidad y la extensidad; la particularización le asigna intensidad a la *presencia bélica*, mientras la generalización le proporciona extensidad a la *presencia afflictiva*. Esto delata el tipo de percepción que la *presencia sensible*, centro del campo, tiene de cada una de las presencias, pues es en términos de +intensidad, +extensidad como percibe a cada una de ellas en la profundidad del campo: más cerca o más lejos de sí (*allí*). Las siguientes definiciones aclaran el detalle de la caracterización intensa/extensa, con respecto a la nominalización: “[...] Nombre común: extenso, referencia, conjunto de conceptos objetos que designa; rasgos comunes referentes al compuesto por los que se comprende correctivo”. “[...] Nombre propio: intenso, único, sin comprensión, sin filtración semántica. Convergencia de significaciones culturales ideológicas por asociación”. Cf. PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. Editorial Siglo XXI. México, 2001, ps. 33 y 34.

Las distintas modulaciones tensivas que ocurren en el campo de presencias tienen que ver con tres valores: el *furor belicoso*, la *sublevación* y el *sosiego*. El *furor belicoso* está determinado por la correlación entre la fuerte intensidad del afecto disfórico y la débil extensidad cognitiva, ya que lo *belicoso* no se rige por la evaluación racional. La intención del actante fuente es contagiar al actante blanco y provocar la acción bélica (*acometed*). El valor que surge como distensión de dicho *furor* es la *guerra*, motivada por la aversión de los Peruanos - Colombianos a los Españoles. En la búsqueda de la *dominación* se da la exteriorización del afecto disfórico, con un aumento en la extensidad actancial, espacio-temporal, pero no cognitiva. Cuando el actante blanco es alcanzado por el *furor belicoso* es *sublevado* por éste. Los límites del horizonte de percepción cambiarían, al reconocer la presencia sublevada que el actante de control se convierte en el blanco de su belicosidad. En tercer lugar, la experimentación de una sensación placentera en *el triunfo*, correlacionada con la percepción extensa de la *gloria*, indicaría el balance entre intensidad afectiva y una fuerte captación de cantidades actanciales, espaciales, temporales y cognitivas. El afecto disfórico se transformaría en *satisfacción* y pasaría a ser eufórico. El esquema de los valores referidos a la experiencia de la presencia sensible quedaría como sigue:

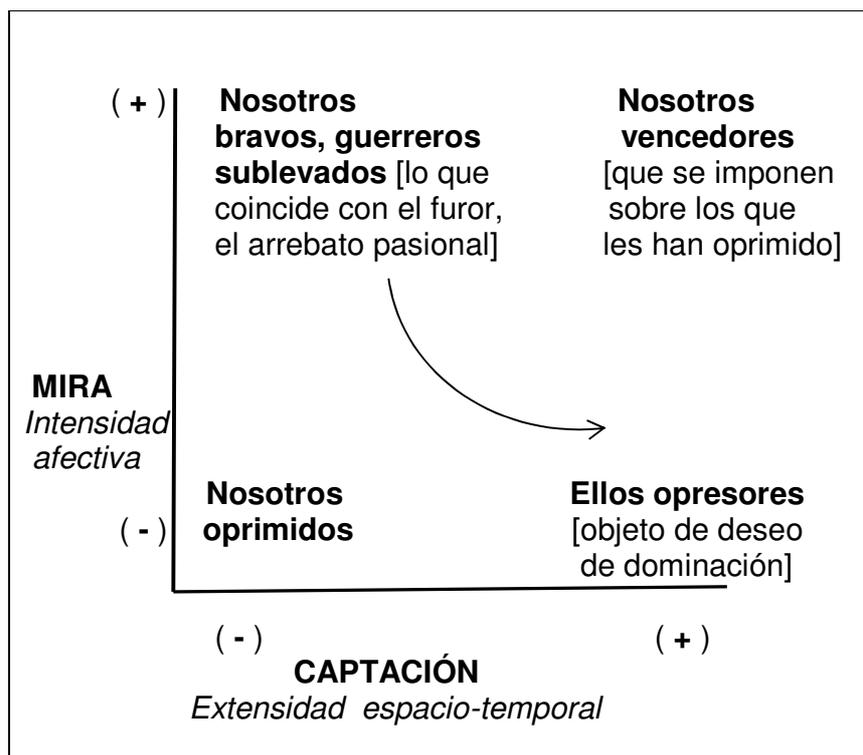
FIGURA 10. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN TENSIÓN EN EL TERCER CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



Si bien tratamos de construir un esquema de modulaciones afectivas, es pertinente complementarlo con un esquema que precise modulaciones de tipo cognitivo. La enunciación de Bolívar se refiere a una clasificación o discriminación entre un “ellos” y un “nosotros”; dicha discriminación se basa en la pasión de la cólera, pero es una distinción entre los segmentos en conflicto: ellos – nosotros.

Bolívar invoca la fuerza poderosa contagiada por el furor sobrenatural para vencer a los opresores. He aquí que surja el siguiente esquema que puede superponerse al esquema tensivo propuesto anteriormente:

FIGURA 11. DISTRIBUCIÓN DE VALORES SEGÚN POSICIONES ACTANCIALES EN EL TERCER CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



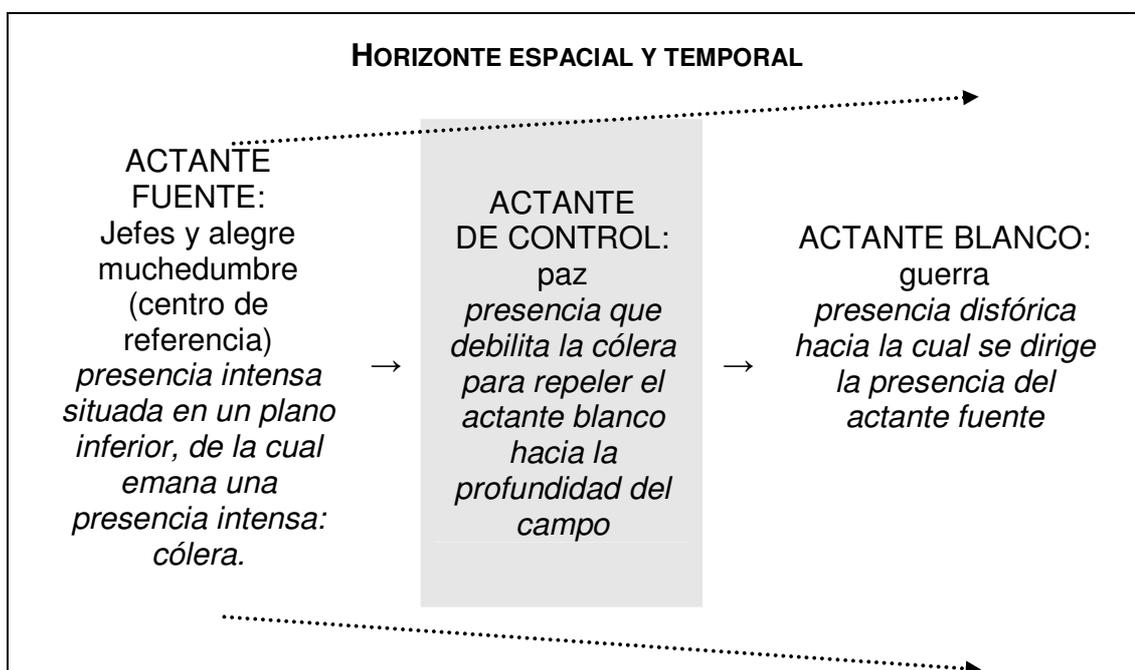
CUARTA ENUNCIACIÓN

Según el orden propuesto por el discurso global, la cuarta enunciación, **e4**, corresponde a la estrofa 28 del poema. La presencia que enuncia está expresada en la figura de los escuadrones patriotas. Sin embargo, hay una presencia que emerge con el lexema *clamaban* y que se actualiza, pero que vuelve a desaparecer en su retroceso hacia la profundidad del campo. Los cuatro primeros versos coinciden con la presentificación de las presencias posicionadas en el campo: “VICTORIA, paz, clamaban,/ **Paz para siempre. Furia de la guerra,/ Húndete** al hondo averno derrocada./ Ya cesa **el mal** y **el llanto** de la tierra.”.

El centro de referencia del campo posicional es la fuente de la mira afectiva, *la gente y la alegre muchedumbre*. La *cólera* es el afecto que, con la enunciación, se moviliza hacia un actante blanco, la guerra. La *presencia sensible enunciativa*, que siente el afecto disfórico, hace una evaluación temporal referenciada en la paz

(*paz para siempre*), blanco de la captación, actualizando el desplazamiento de la guerra hacia la profundidad del campo (*húndete al negro averno*). En un primer instante el afecto se enfoca en la paz, pero ésta, con su función de actante de control, lo reorienta, suscitando su desviación hacia la guerra como afecto disfórico. La presencia de la paz atenúa la del actante blanco, ocasionando la evaluación axiológica de inaceptabilidad en el actante fuente de *cólera*. Las diferentes posiciones quedarían ilustradas en la figura 12:

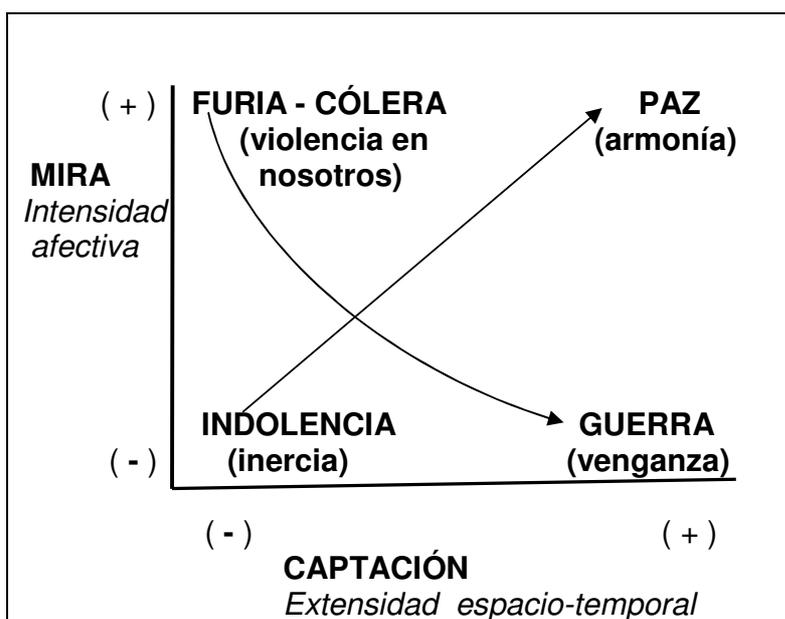
FIGURA 12. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL CUARTO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



En último término, proponemos el esquema tensivo de esta enunciación. A mayor intensidad en la sensación que se tiene de malevolencia y menor extensidad en la racionalización y la espacio-temporalización, el valor que surge es la *cólera*, o también categorizado por la *furia*. El segundo valor surge con la permanencia de la presencia de *la guerra*: se conjugan una distensión de la *cólera* gracias al despliegue cognitivo y espacio-temporal. En tercer lugar, el valor que resulta de una fuerte intensidad afectiva eufórica y una fuerte extensidad cognitiva y temporal (*paz para siempre*) es la *armonía*, o si se quiere *la paz*, estado en el cual la *guerra* se encuentra desplazada. Podemos hacer mención de un cuarto valor, la *indolencia*, que resultaría de una nulidad en intensidad y extensidad; el sometimiento de la presencia sensible a la guerra se podría apreciar como la débil sensación de sí y de lo otro, correlacionada con una débil apreciación cognitiva y espacio-temporal. La modulación entre *cólera* y *guerra* es del tipo descendente en la cual a la explosión sensible le sigue un acto de aprovechamiento de ese

estallido afectivo para concretar un valor pasional, la *venganza*. Los valores aparecen en el esquema así. De igual modo, el paso de la *indolencia* a la *armonía*, sucede por un movimiento de amplificación, según el cual lo sensible y lo inteligible crecen de común acuerdo en la maximización de la tensión y el aumento del despliegue cognitivo, espacial y temporal:

FIGURA 13. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN TENSIÓN EN EL CUARTO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA

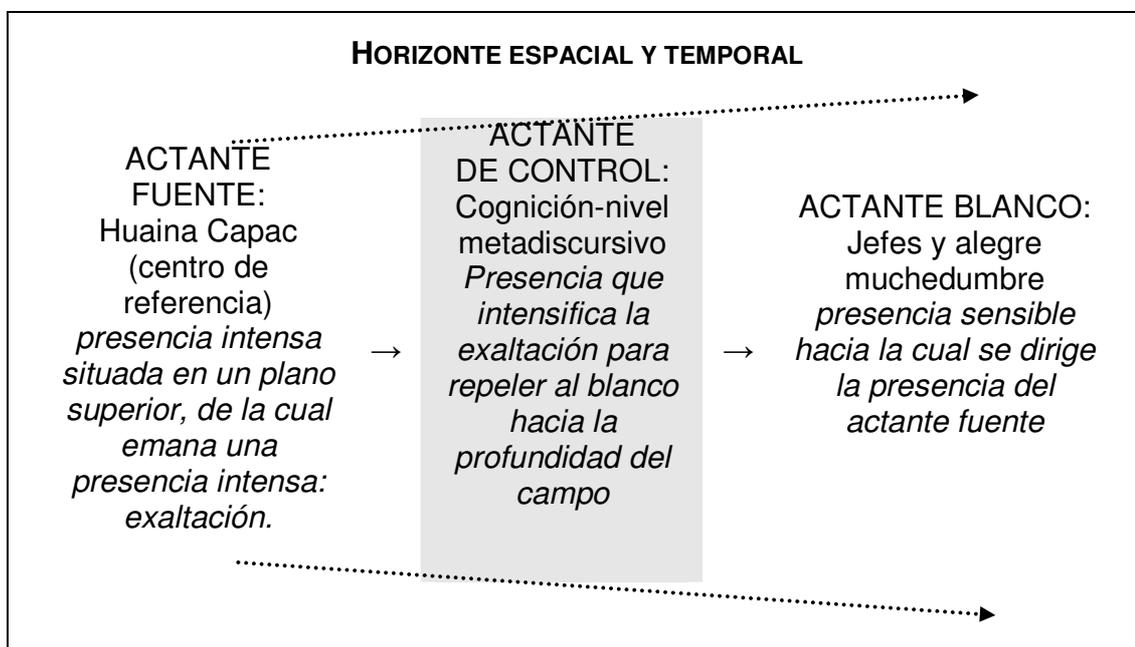


QUINTA ENUNCIACIÓN

La voz que enuncia por quinta vez en la oda es el Inca Huina Capac. En el verso 353 éste hace su primea intervención: “*GLORIA, mas no reposo.*” En el campo de posiciones de **e5**, el enunciador es fuente de una *exaltación* que se dirige hacia la presencia tácita, pero implícita de los *jefes y alegre muchedumbre*. La presencia de la *cognición*¹³⁴, actante de control, actúa para intensificar la exaltación y contagiar al blanco:

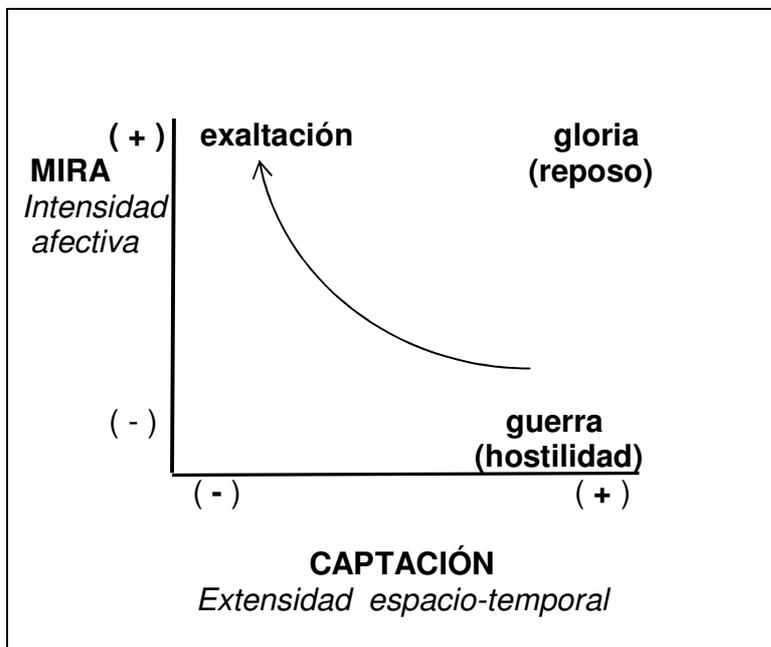
¹³⁴ La operación adversativa de oponer la *gloria* al *reposo*, sugieren una estrategia de la intelección.

FIGURA 14. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL QUINTO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



Las condiciones enunciativas precedentes actualizan la existencia de la guerra, pero en una etapa inicial de distensión. Sin embargo, la enunciación de Huaina Capac plantea la activación de la tensión, al aumentar la acción cognitiva: en la oposición *gloria vs. reposo*, la primera es virtualizada, mientras la segunda es actualizada. Hay unos argumentos implicados sobre esta contraposición que subyacen en lo que va del discurso y tienen relación directa con la *venganza* como acción cognitiva que requiere de la intensidad afectiva para llevarse a cabo. Por tano, el estado de *guerra* se actualizaría, acelerándose la intensificación de la *exaltación* para lograr un contagio pasional. El esquema tensivo es ascendente, caracterizado por el estrechamiento cognitivo brusco del campo, en la irrupción de la voz del Inca y la brevedad de su alocución, reactivando la sensación disminuida. Esta enunciación permite reconfigurar el significado del conjunto del discurso hasta ahora enunciado:

FIGURA 15. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN TENSIÓN EN EL QUINTO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



SEXTA ENUNCIACIÓN

En el verso 356, se da una reiteración de la enunciación que hace Huaina Capac. Asociamos al enunciador de esta enunciación, **e6**, con la figura presentada en el verso 765, los *ecos virginales*. Así que, por cataforización, se infiere que los ecos que enuncian en el verso 356 son las Vestales. Éstas se convierten en el actante de control que, en la repetición, intensifican la *exaltación* y la orientan hacia los *jefes y la muchedumbre*. La única variación en el campo estaría supeditada a la toma de posición de control por parte de las Vestales. Igualmente, las modulaciones tensivas seguirían siendo las mismas que en **e5**.

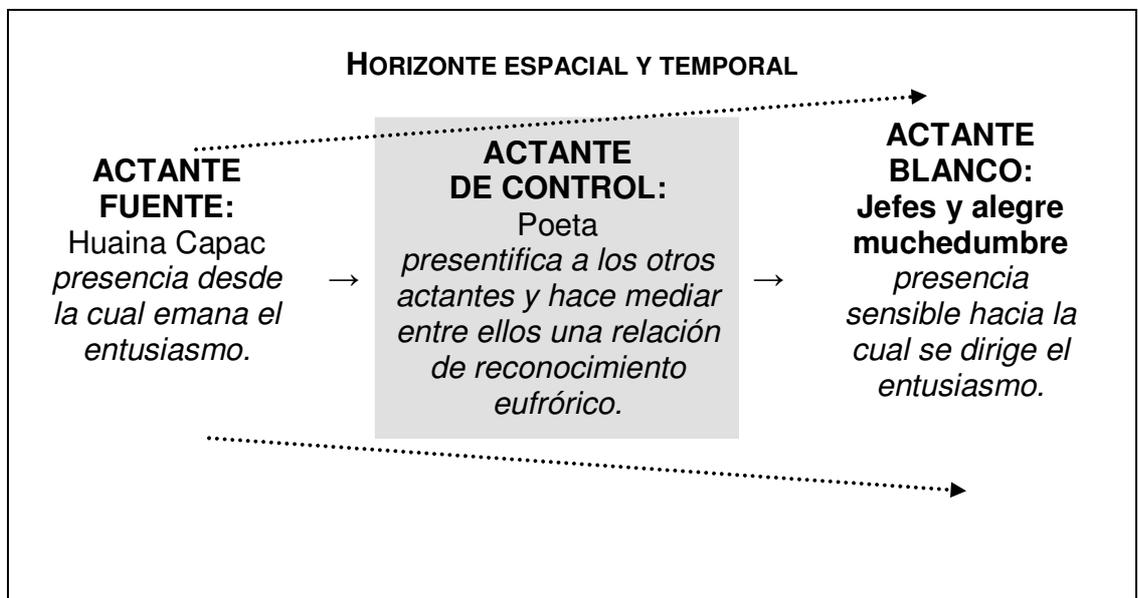
SÉPTIMA ENUNCIACIÓN

En un segundo momento, la instancia vuelve a delegar la enunciación al Inca Huaina Capac en el verso 374. Los cuatro primeros versos de la estrofa 31 nos permitirán plantear unas posiciones que serán claves para establecer las características del campo en **e7**. Aparece un actante centro, que es la instancia de enunciación que se figura en el narrador y que se mantiene como actante de control; éste delega la voz en otra presencia, el inca Huaina Capac, puesta en relación con un acontecimiento demarcado espacio-temporalmente en el pasado en Junín. El narrador *presentificación* al Inca con una evaluación positiva (la *placidez* de la *sonrisa*, *placer*), lo que hace que este nuevo enunciador aparezca

como el actante fuente del afecto eufórico que proyecta hacia la *Generación del sol, razón de su orgullo*: “MIRÓ á JUNIN: y plácida sonrisa/ Vagó sobre su faz. “**Hijos**, decía,/ Generacion del SOL **afortunada**,/ Que con **placer** yo puedo llamar **mía**.”

El vínculo afectivo y eufórico, de carácter filial (*hijos, mía*) se establece entre el Inca Huaina Capac, fuente de la mira, y los *jefes y la muchedumbre* que lo escuchan y que son el actante blanco de dicho afecto. La presencia que hace la orientación, el control, de la presencia en movimiento es la *cognición*, inteligible como *identidad* entre las dos presencias en el campo. A la vez, el control hace la apreciación de la carga afectiva de la sensación determinando su carácter eufórico (*afortunada, placer, mía*). Con esta enunciación el Inca tiene el propósito de manipular a los *patriotas* y con ello lograr la adhesión a su discurso. Esta fase es preparatoria para el despliegue cognitivo que ha de seguir. El contagio del *entusiasmo* o del frenesí entre estos actantes del universo americano desembocará en una modalización del *hacer* por parte del actante blanco, lo que se verificará en los actantes transformacionales. Esta enunciación es de suma importancia, ya que es la bisagra narrativa que permite la articulación de dos momentos en el relato, la batalla de Junín inicialmente, y la batalla de Ayacucho, en segundo lugar, todas implicadas en procesos pasionales que desencadenan la acción. El campo de posiciones podría postularse así:

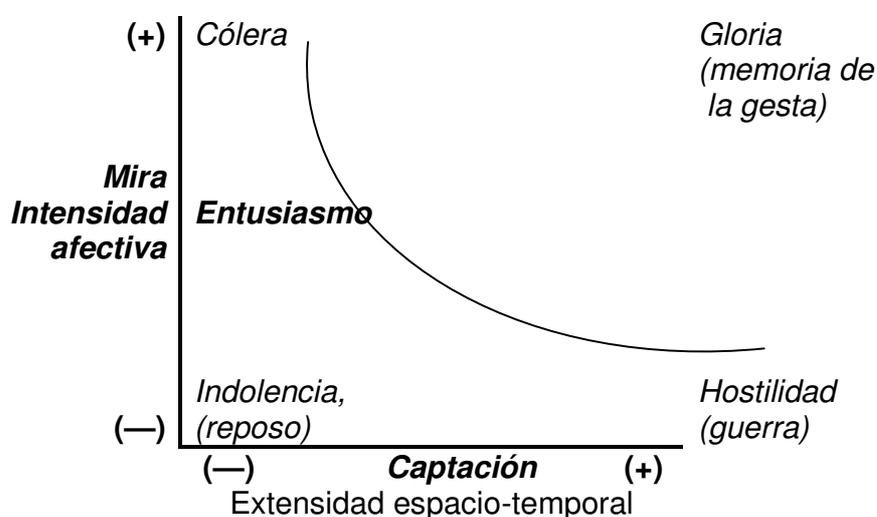
FIGURA 16. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL SÉPTIMO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



En la presentificación del campo se configuran unos valores que entran a formar parte del sistema planteado por la totalidad de la enunciación del Inca. El

entusiasmo es el resultante de una tensión afectiva, en aumento, y una extensidad cognitiva procurada por la estrategia de contagio. A medida que sigue la enunciación, la presentación de figuras afectivas crea una tensión también afectiva por la cual el *entusiasmo* se torna en *exaltación*. El despliegue cognitivo en el discurso del Inca, que va hasta el verso 451 suscita la transformación de la *exaltación* en *hostilidad*, en la cual la captación de otras figuras en el campo se correlaciona con una intensidad afectiva moderada. Con estos tres valores se conforma el siguiente esquema de modulaciones tensivas:

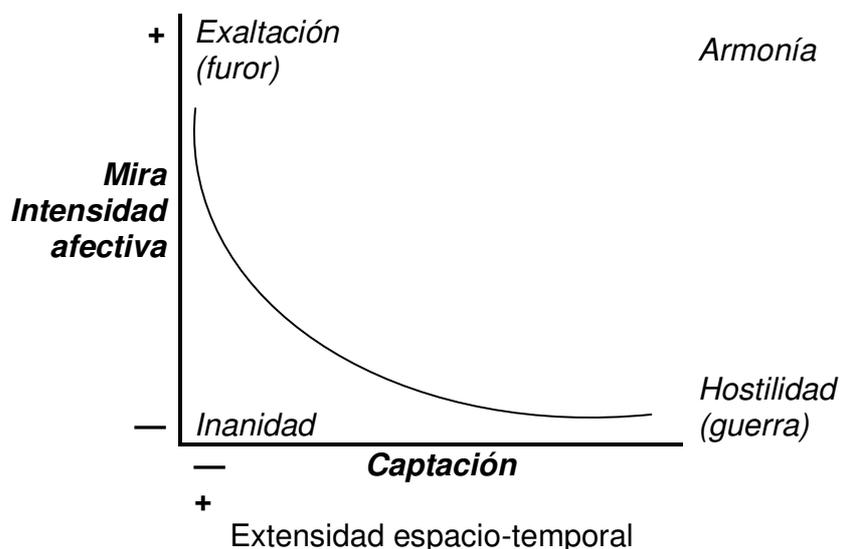
FIGURA 17. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN EL SÉPTIMO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



Existen otros valores que se forman a partir de lo enunciado por el Inca. La *indolencia* como inercia, pasividad e inanidad, es un afecto nulo en intensidad y extensidad, es sentida por la *presencia sensible y pasiva*, figurada por la *gente del Inca* (mi gente) durante la aceptación del acercamiento amenazante y opresivo de la infanda Iberia, causa del posterior llanto, de la consecuente tristeza y de la muerte violenta en el espacio americano. La *indolencia* cede el paso a la cólera, a la *furia* como *exaltación* pasional en el momento en que la *presencia sensible*, en figurada por *los jefes y la muchedumbre*, es contagiada por el *furor* sobrenatural, sentido por el Inca. Hasta el momento, podría asumirse este arrebato pasional y su correspondiente axiología como parte de la concepción del orden universal en el poema, un orden quebrado con la opresión del pueblo americano. La gente contagiada por el furor (resultante del resentimiento moral causado por la humillación) y decide enfrentar a la presencia causante de su perjuicio, por lo que el móvil que determina las posiciones de cada una de las diferentes presencias que forman parte de los campos posicionales de la enunciación (o dentro de los campos actanciales del relato), así como las transformaciones (como veremos después) y las estrategias enunciativas son de orden pasional. En este caso, la

presencia hostil y sus actos es un móvil que permite comprender la nueva transformación del actante posicional agredido y asumir que, de la *confrontación* entre las dos presencias, sobreviene el *sosiego* afectivo en el centro de referencia del programa narrativo; de este modo, la resolución de la cólera o la *furia* consiste en una cadena de acciones bélicas que luego serán moduladas cognitivamente por la instancia del discurso, como ya hemos visto en el caso de la enunciación en que se proclama la paz en lugar de la guerra. Por último, la presencia experimenta un equilibrio tensivo, que proyecta un cambio, nuevamente intenso, a la vez que controlado. La *armonía*, como afecto eufórico figura la percepción de sí y del resto del campo en congruencia con su sensibilidad. Ya no hay vacío, ni carencia, ni inanidad, sino satisfacción. Todos los valores antes expuestos conforman un sistema representado en el siguiente esquema tensivo:

FIGURA 18. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN EL SÉPTIMO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



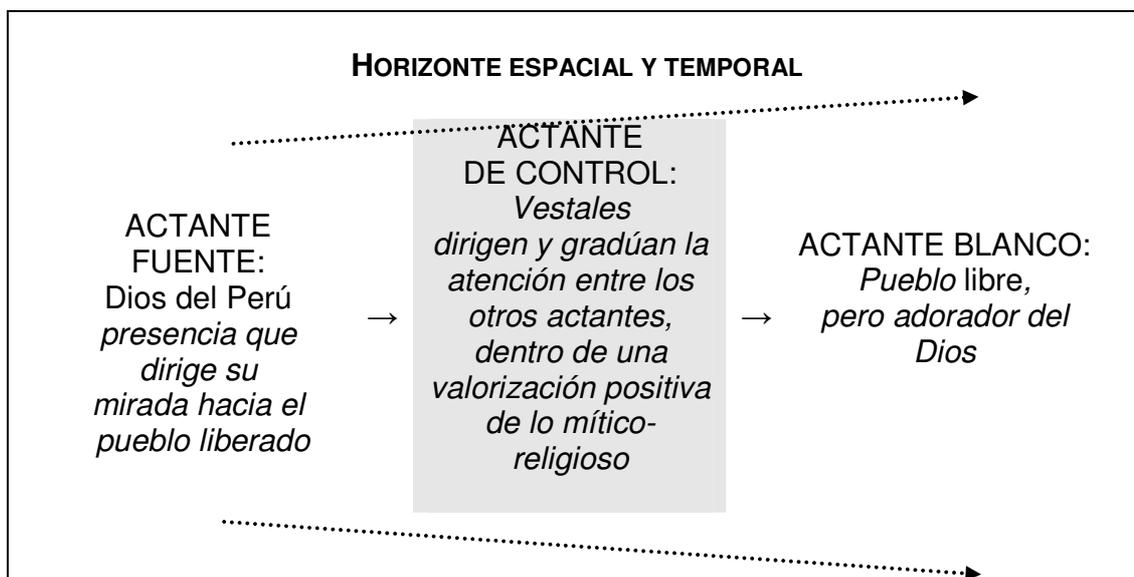
OCTAVA ENUNCIACIÓN

El comienzo de esta enunciación, nominada como **e8**, se reconoce en los versos de la estrofa 67 del poema. El enunciador está figurado por las *Cándidas Vestales*, una *presencia sensible* que experimenta un arrebato pasional o *entusiasmo* frente a otra presencia de orden universal: “ALMA eterna del mundo,/ **Dios santo del PERÚ**, Padre del INCA,/ En tu giro fecundo,/ **Gózate sin cesar**, Luz **bienhechora**./ Viendo ya **libre el pueblo** que **te ador**.”.

La presencia que representan las Vestales es el actante de control que celebra e invita a la complacencia y al gozo por parte de Dios, quien ocupa la casilla del actante fuente de la mirada dirigida al actante blanco o el pueblo libre y adorador.

La relación de estos dos actantes, a través del llamado que hacen las Vestales al goce y de la orientación de la mirada divina hacia la libertad del pueblo, significa también un proceso de valoración positiva del estado alcanzado por la liberación del pueblo americano (euforia), lo que se manifiesta en las imágenes sensoriales: luz, gozo constante, a la que invitan (del gozo, de la luz, de la fecundidad dinámica). El pueblo, contagiado por el furor sobrenatural, ha buscado su libertad y se la ofrece a la divinidad para que ésta sonría y se encuentre satisfecha, lo que se presta a la vez a la resolución de la cólera divina a través de un acto de justicia heroica en mano de los patriotas y a una interpretación mítico-religiosa de la gesta libertadora del régimen español, pero soportada en el mismo universo sociolectal de creencias católicas en hibridación con la cultura autóctona americana. En esta organización mítico-religiosa del discurso de la oda se percibe que las conquistas del pueblo llegan a un modo de existencia realizado para satisfacer a un destinador superior de orden divino, no a la libertad misma de los hombres. En otras palabras, el poema, en la organización de su intencionalidad discursiva, está enmarcado dentro de una confesión religiosa (legado de los españoles). En la gráfica se ilustran las posiciones de la presentificación en e8:

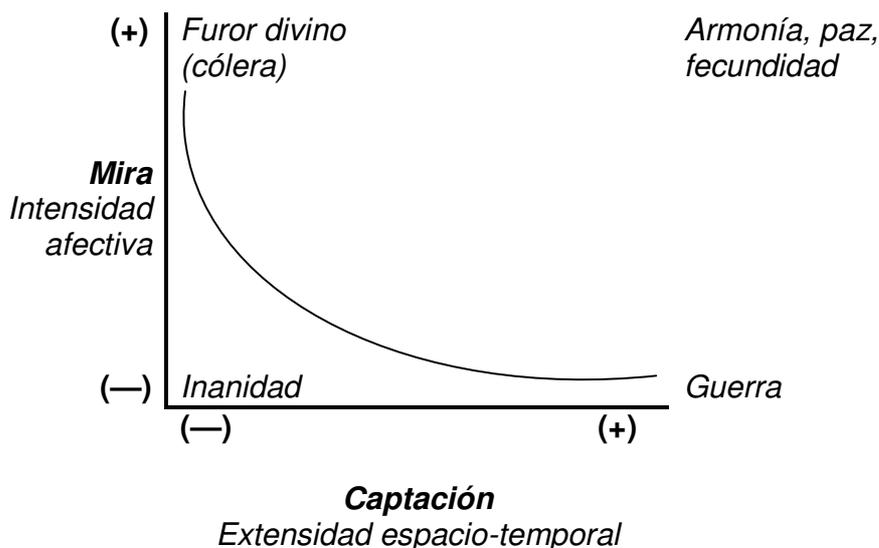
FIGURA 19. ESQUEMA DE POSICIONES EN EL OCTAVO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



La fe supone la fecundidad divina. Ésta surge de la correlación de una tensión afectiva y un despliegue cognitivo máximos. La creencia en el Dios es un valor eufórico. En el caso de una débil sensación de la fe y una captación de figuras opuestas al bien divino, la venganza, el odio, la hostilidad, la crueldad, entre otras, el valor asociado sería la guerra de los hombres, por la negación de la benevolencia divina, y como consecuencia del furor divino, fuertemente intenso y

de poca extensidad espacio-temporal y cognitiva. El *furor divino* es una fuerza estallante a la que sucumbe el plano humano. Pero sin una consideración de la divinidad no hay nada, sólo *inanidad*. El esquema que hace inteligible la tensión entre los valores tendría mucha semejanza con el estipulado en e8:

FIGURA 20. DISTRIBUCIÓN DE VALORES EN EL OCTAVO CAMPO ENUNCIATIVO DE LA ODA



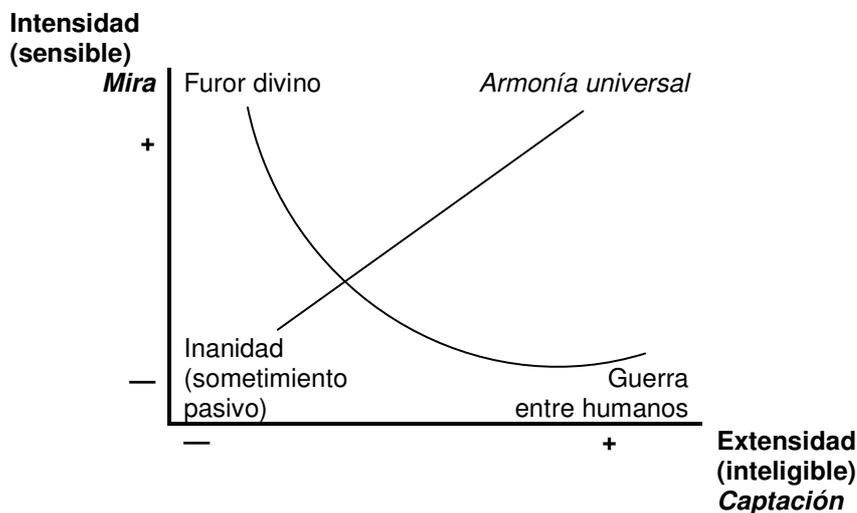
Retomando la teoría de Ricoeur, el poeta construye un mundo posible desde el mundo práctico para posicionarse como mediador racional del conocimiento de los hechos. El hacer bélico de los españoles y los americanos, comprendido como un enfrentamiento que resuelve una necesidad afectiva, es el punto de anclaje de la representación que hace el poeta. El hacer del poeta le permite disponer los hechos de manera que la trama produzca un efecto estético, reflexivo, que no sólo atestigüe el mundo representado sino que sugiera “algo” más en el mundo de la representación. Además, en el poema se manifiestan cualidades, que según Peirce, toman existencia a través de accidentes específicos y perceptibles tales como el anterior furor o fragor y ahora la luz que se expande, siempre desde la perspectiva de un interpretante, en este caso, los interpretantes del poeta, que permiten la construcción del poema, como objeto inmediato de la realidad significativa.

Si hacemos una revisión sobre el punto de vista manejado en el poema, encontraremos que evidentemente se trata de una estrategia *acumulativa* de informaciones para presentar la orientación discursiva y la heterogeneidad del mundo. Con esta estrategia de acumulación progresiva de informaciones para un observador, sea la misma instancia de enunciación, sea el enunciatario implícito en la relación comunicativa del poema, la oda muestra un desarrollo

progresivo de la acción, de las figuras y de la manera de concebir el universo sociolectal propio y del universo cultural del poeta que confluyen en la idea de un orden divino que da base a la organización políticamente legitimada del mundo. De la manera como se acoplan y se hace reiterativa la referencia a cada actante mediante las figuras discursivas, depende la construcción de la trama y el sentido que subyace en la oda. Sólo a lo largo del reconocimiento de la relación que existe entre unos y otros actantes se puede considerar que el sentido de la oda se hace de partes articuladas según un propósito y presentadas de forma tal que producen la idea de globalidad.

Cada uno de esos conjuntos significantes constituido por cada enunciación es un estadio en la acción transformadora que permite dar cuenta del sistema de valores de la oda. Pero, indudablemente, apreciar la disposición de los hechos según las posiciones de los actantes en el campo general de la oda, conlleva a plantear un recorrido que aludirá a un programa narrativo explicitado por unos agentes transformacionales que, teniendo ciertos motivos y definidos por unos rasgos modales, actúan según unas circunstancias para alcanzar unos fines. Por ahora planteamos el esquema que corresponde a la distribución de los valores que forman el sistema axiológico general de la oda según los actantes posicionales presentados en las ocho enunciaciones. Más tarde constataremos la coherencia y la cohesión discursiva entre este nivel profundo y la organización del plano semi-narrativo que abordaremos en lo sucesivo. El planteamiento del cuadro que sigue corresponde al esquema canónico que coincide con la oposición de valores típica del cuadrado semiótico proyectado en un esquema tensivo. Aquí, los valores se configuran a partir de la dimensión sensible y afectiva, cognitiva y actancial manifiesta en el enunciado como: actantes posicionales en una serie de gradientes de valores. Este último esquema es demostrable cuando se analice el programa narrativo.

FIGURA 21. SISTEMA AXIOLÓGICO EN EL DISCURSO DE LA ODA DEFINIDO A PARTIR DE LOS ACTANTES POSICIONALES EN EL DISCURSO POÉTICO DE OLMEDO.



Si nos adelantamos desde el análisis de los grupos de enunciaci3n abordados podemos ver el bosquejo del desarrollo narrativo y pasional de la oda en el nivel semio-narrativo. En la correlaci3n de todos los valores, aunque la oda inicia con el *furor*, hay un valor que le antecede, y es la *inanidad*, asociada con el sometimiento afectivo y cognitivo del pueblo americano, tal y como se presenta en **e3**, **e4**, **e7** y **e8**. Es a raz3 del exceso afectivo transmitido por el *furor divino* que, al llegar hasta la tierra y a los hombres, es posible considerar la transformaci3n afectiva: la *inanidad* deviene entonces en *furor* contagiado, como aparece en **e1**, **e2**, **e3**, y **e7**. La experimentaci3n del *arrebato* hace que la presencia explote en una furia y se exprese como *hostilidad* o *deseo de aniquilaci3n* contra los causantes de la tensi3n afectiva, los espa3oles. La *guerra entre los hombres* es la forma de resolver la carencia afectiva. Lo que rechaza la presencia *sublevada* es sin duda al causante del estado de degradaci3n, ya que la inacci3n supone una imagen inferior y humillante en la que se carece de cualquier valor reconocible o aceptable. La manera de suplir la falta afectiva es la confrontaci3n, como enfrentamiento f3sico, entre las dos presencias, opresora y oprimida. El resultado es la *liberaci3n* de la presencia que ha sido blanco del sometimiento de la presencia opresora. El sosiego afectivo llega en la cesaci3n de la tensi3n. El 3ltimo valor es la *armonía* en dos planos *humano* y *divino*: a partir de la ofrenda de la dominaci3n y la liberaci3n, los pueblos logran aplacar la *c3lera divina* para liberarse ellos mismos de la afectaci3n de la presencia universal. La *armonía* constituye un equilibrio correlativo entre la falta afectiva y su satisfacci3n.

Basados en los valores construidos en las ocho enunciaci3nes y, siendo el *furor* el valor enunciado en la presentificaci3n del discurso del poema, nos daremos a la tarea de establecer los programas, tanto narrativos como pasional, que se

desarrollan a partir de las conclusiones arrojadas en el capítulo precedente. Se trata de develar la manera como los valores son el soporte de la trama discursiva y cómo los actantes devienen sujetos que desarrollan acciones humanas intencionadas, praxis humana que según Ricoeur es objeto de representación de la trama. En otros términos, vemos cómo generativamente los valores de base se figuran como acciones, actantes, pasiones y figuras retóricas.

5. ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN EL OBJETO DE ESTUDIO

5.1 LOS ACTANTES TRANSFORMACIONALES

Al tomar posición en un campo, los *actantes*, como presencias abstractas, se entienden en su relación con otras presencias o actantes posicionales. Pero hay que añadir además, que son elementos discursivo-narrativos que tienen como función organizar el esquema de desarrollo del relato, por lo que aparecen como trasfondo del discurso. Asimismo, los actantes son términos entre los cuales el predicado establece una relación ocupada por un número de funciones. En torno de un actante giran toda clase de predicados que se unen en la progresión del discurso. En éste se pueden encontrar varios actantes, inteligibles por la existencia de un número limitado de clases de predicados y de unos lugares actanciales de los predicados, reducidos previsibles y calculables. Es por la modificación del predicado narrativo que se llega a transformar el actante. La recurrencia de predicados no modificados alude a un actante particular. De esta manera la identidad del actante se construye a partir de las redundancias predicativas que establecen un recorrido actancial.

Cuando se habla de la *lógica de las posiciones* se concibe simplemente a actantes puestos en un lugar dentro del campo de percepción. Pero, al hablar de transformaciones en el campo y en la manera de percibir de la instancia discursiva se hace referencia a una *lógica de las fuerzas*. Con la lógica posicional se definen los actantes según su situación y desplazamiento a partir de un punto de referencia. En la lógica transformacional se da la relación de esos actantes según dos estados, uno inicial y uno final, por los que se crea un compromiso con la transformación que configura a los actantes con una nueva identidad. En los esquemas tensivos propuestos para cada enunciación se trataron de establecer, bajo una lógica transformacional basada en las figuras de la enunciación, los valores virtualizados por la presentificación, pero actualizados en la totalidad de cada discurso. En la lógica transformacional se da el precedente de una relación de causalidad: un actante que es afectante y otro que es afectado por una fuerza variante. Los actantes están condicionados por la fuerza que puede ser intensa o no, propia o no, transformadora o no, involucrada con el actante o no.

5.2 LAS MODALIDADES DISCURSIVO-NARRATIVAS

De vuelta a los predicados narrativos, diremos que ellos están estrechamente implicados en la existencia de los actantes en tanto determinan al acto (predicado) y a sus argumentos, que son los actantes. Pero los predicados pueden modificar a otros predicados, es decir, un predicado puede hacer que otro se conciba como

más o menos distanciado de la realización del acto o proceso. Un ejemplo sería la oración:

Él desearía vehementemente poder aniquilar a su enemigo

Tenemos a un actante bajo la condición de realización atenuante (*desearía*) y concesiva (*vehementemente*) del acto de *poder aniquilar*. El actante sería “él” que desea y el predicado sería aniquilar a su enemigo con la atenuación de la probabilidad dictaminada por la instancia de discurso, desde la perspectiva del control, y con la concesión del énfasis, como reorientación del mismo control, entre el actante fuente de deseo y el acto mismo. El actante de control condiciona la realización de la escena predicativa por medio de *modalidades*, entendidas como propiedades de los predicados, para asegurar la mediación entre actantes y actos, y para particularizar en ellos características que evidencien la articulación entre contenidos semánticos y modos de existencia de la predicación.

Los actantes se identifican en los actores que los encarnan y les dan forma, dado que las emociones o las fuerzas deben encarnarse o manifestarse en formas semióticas para ser abordables en tanto que fuerzas, posiciones o acciones, en tanto que actantes. Los actantes, con sus diversos roles y manifestaciones (personajes, por ejemplo) son quienes sufren o viven las emociones, pasiones, etc. En el caso de esta oración, el actante es “él”, modalizado por un *querer-hacer*, este actante *quiere*, pero ese querer no es suficiente para la realización del acto (eliminar al enemigo). Para ello debe estar dotado de una *competencia modal: poder-hacer o poder-aniquilar* a otro. Así, en primer lugar, el objeto del deseo (del querer del actante “él”) es el de poseer una competencia modal desde la cual poder; en segundo lugar, eliminar al enemigo. De esta suerte, se tiene que el actante-sujeto es “él”, el objeto del deseo es una competencia o un “poder-aniquilar” a otro, lo que nos lleva a pensar que el objeto del deseo es el poder del cual el sujeto está desposeído en el momento de la manifestación del deseo, cuyo tiempo requiere una consideración del modo verbal “desearía”. Aludiendo a los actantes posicionales, el actante fuente del deseo es “él”, el actante blanco es “el enemigo” y el actante de control, sería la competencia para poder aniquilar.

Como vemos, la modalidad se puede expresar lingüísticamente con un verbo (querer, poder, saber, creer, deber), una perífrasis verbal (querer ser, ser capaz de, saber ser, creer ser, tener que ser) o una expresión nominal (el deseo de, la capacidad de, el conocimiento de, la convicción de, el deber de). El predicado modal es veridictivo (siempre y cuando no se refiera a una obligación), sea expresado o no. En el ejemplo anterior ‘*Él desearía aniquilar a su enemigo*’ es verdadero, aún cuando ‘*Él puede aniquilar a su enemigo*’ no lo sea. Es de considerar el hecho de que la modalidad no sea expresada, y sólo sea entendida por su implicación en el predicado, según advierte Fontanille:

[...] *la modalidad pertenece de modo frecuente al dominio de lo implícito, a título de presupuesto. Lo implícito no tiene ninguna existencia verificable en el dominio de pertinencia del discurso enunciado, salvo una existencia metalingüística. En efecto, por deducción se puede decretar que para hacer, hay primero que saber, querer, deber, etc.; y, cuando en un discurso se encuentra un hacer, se puede, entonces, reconstruir por deducción los saber, los querer y los deber subyacentes*¹³⁵.

En: 'Él *piensa aniquilar a su enemigo*', por ejemplo, el *querer* está presupuesto, al igual que lo estaría el *poder*, pero puesto que se trata de un acto que involucra un proceso cognoscitivo, la modalidad epistémica, *saber*, marcaría la pauta modal. 'Él *aniquila*' presupone a 'Él *sabe aniquilar*', 'El *quiere aniquilar*', 'Él *puede aniquilar*', 'Él *cree en la aniquilación*' o 'Él *debe aniquilar*', pero teniendo en cuenta que el predicado está modalizado por la forma modal 'Él *piensa*', la jerarquía de modalidades presupuestas estaría encabezada por 'Él *sabe*' (dado que está involucrado el carácter metódico del pensamiento), seguido de 'Él *quiere*', asumiendo una motivación que hace posible *pensar* en el acto, y 'Él *cree*' que definiría la autonomía del actante para realizar el predicado *aniquilar*, por su convicción en la capacidad inherente para *hacer* lo que *concibe*. Aunque el contenido del predicado se hace presente, su realización queda suspendida y sujeta a 'Él *puede*', ya que se parte de la capacidad del actante para conjugar intelección, motivación y acción en aras de conseguir el objeto.

Las modalidades obedecen al orden de la lógica transformacional o de las fuerzas en el discurso. Como propiedades del predicado, definen modos de existencia y condiciones de realización del acto, pero también caracterizan a los actantes para que el predicado se realice a partir del contenido semántico. La acción transformacional de los actantes requiere de las modalidades para facultar su devenir bajo unas condiciones, y no las transformaciones en sí. Las modalidades concentran el interés en los modos de existencia predicativos modales apropiándose de la presencia discursiva, cambiando el grado de presencia del proceso respecto de la instancia de discurso.

Los predicados pueden ser presentados como modalizados al describir el hacer performativo del actante en los actos, o modales al referirse al ser o competencia del actante, como algo no acabado. La dimensión modal se comprende en la acumulación, combinación y transformación de las modalidades en el discurso, y es a partir de ella que se construye la identidad de los actantes.

Mientras las modalidades son propiedades generales de los predicados, tenemos que las modalizaciones son específicas y manejan el hacer del actante. El valor de verdad del predicado modalizado puede ser deceptivo, falso o verdadero, pero expresado. Los predicados de tipo modalizado refieren todo aquello que señala la actividad subjetiva de la instancia de discurso y permite identificar que se trata de

¹³⁵FONTANILLE, op. cit., p. 144-145

un discurso en acto. Por ello, se habla de sistemas de valores, expresiones afectivas y evaluaciones axiológicas en este tipo de predicados. La modalización abre el campo del imaginario pasional en el que se posiciona la instancia de discurso como centro. En la enunciación: 'Él piensa aniquilar a su enemigo', quedan a la imaginación diferentes situaciones que se pueden plantear con la modalidad sobre cómo se puede llevar a cabo el predicado, por ejemplo. La dimensión modal, sea modalidad o modalización, asegura en gran medida la significación del discurso enunciado y en acto, pero independientemente de la realización del proceso en la dimensión narrativa, como antecedente de ella.

Lo que interesa a la lógica de las fuerzas es el valor que ancla en el actante blanco, puesto que es él el generador de la transformación. El valor permite establecer la identidad de los actantes. Los actantes posicionales devienen actantes transformacionales por la adopción de una lógica de las fuerzas o de valores, y por un desdoblamiento de la estructura posicional. En otras palabras, cuando entra en juego un valor en el campo discursivo, se espera una transformación de los actantes en relación con él. Es así como el discurso cobra sentido en las realizaciones concretas que suscita el valor. La transformación de los estados de cosas (sintaxis narrativa) requiere al objeto como actante mínimo. La participación del valor construye y afirma la identidad del actante (sujeto), al punto de moldear la estructura del relato mismo.

La identidad semántica de los actantes tiene que ver con la recurrencia de un número más o menos determinado de ciertas categorías que aparecen en el discurso en un lugar determinado con relación a un predicado. Según el número de modalidades y la naturaleza de las combinaciones que se den, se define la identidad modal de los actantes, que varía de cinco formas distintas.

Un actante puede configurarse como **no modalizado** (M⁰) si se deja ver como un mero cuerpo que toma posición en el campo discursivo y que se realiza en el acontecimiento. Esto último significaría que sólo reacciona a las tensiones sensibles y afectivas que atraviesan su campo de presencia, sin que pueda transformar su estado pasional. Por lo anterior, es una presencia fenomenológica con el estatuto de una instancia que se posiciona en un campo en construcción.

En segundo lugar está el actante **unimodalizado** (M1) que es aquel dotado de la única modalidad que le permite actuar y existir, *poder-hacer*, como capacidad y *poder-ser*, como posibilidad. La posesión del *poder* lo convierte en un ente con una programación por cumplir, que imita la figura y movimientos de un ser animado. Además, es dependiente de otros actantes con mejor competencia para hacer.

La tercera identidad que puede adoptar un actante es la de **bimodalizado** (M2) conjuga el *poder* con otra modalidad, sea *querer*, *saber* o *deber*. En el primer caso *poder + querer* refiere al actante impulsivo que no examina las situaciones

que se le plantean con relación al objeto. No hay programación cognitiva en su actuación, ni tampoco hay un ente externo a quien deba supeditar su acción. En segundo lugar, por el contrario, *poder + saber* definen al actante metódico desprendido de cualquier compromiso pasional. La acción de este tipo de actante alude a la programación de una estrategia. La tercera posible combinación es *poder + deber*; el actante modalizado por estas dos modalidades está bajo el control de un 'otro' que influye en él para hacer o dejar de hacer. Hay que añadir que cualquiera de los pares posibles es el mínimo modal para que un actante tome parte en un esquema narrativo canónico.

El actante **trimodalizado** (M3) es aquel condicionado por tres modalidades. *Poder + querer + saber* sería la combinatoria del actante autónomo que busca el objeto de valor por una motivación propia y usa sus medios. Por el contrario, el actante heterónimo estaría modalizado por *poder + deber + saber* y sometido al dictamen de un ente ajeno a él para poder actuar. Para esta identidad el *saber* puede ser reemplazado por un *creer* como modalidad de asunción de sistemas de valores involucrados con el objeto. La identidad del actante con las modalidades *poder + deber + querer* tendría la definición de un estado pasional que le impediría al actante ejecutar cualquier acción. La perspectiva de este actante sería el afecto y no el acto. Puede hablarse de una contradicción si se analiza que para actuar por un deber es necesario considerar que hay una oposición a la propia intención o deseo. ¿Cómo podría querer algo a lo que se está obligado? La explicación tiene su fundamento en el padecimiento pasional: la afectación afectiva presentaría un mismo objeto considerado por dos perspectivas compatibles desde el punto de vista de las tensiones. Podría establecerse que el objeto sea el fin del *querer*, y el *deber* el medio, o al contrario, el objeto podría ser el fin de un *deber* y el *querer* el medio.

El quinto y último tipo de identidad es la del actante **tetramodalizado** (M4) que resulta de distintas combinaciones de las modalidades *poder + querer + saber + creer* o *poder + deber + saber + creer*. El sujeto asume su recorrido o acto; en la dimensión de la asunción se sabe y se cree, por lo que se asume lo que se sabe. No sólo debe hacer algo, sino que se quiere, entonces se asume. La modalidad de la asunción, pues, necesita un *querer* que plantee el factor individual del actante situado en el campo posicional según la instancia de discurso lo disponga. Paralelamente es vital un *creer* que permita referir la aceptación de los sistemas de valores que la instancia construye y controla. Se considera que el sujeto narrativo parte de un actante tetramodalizado que pueda asumir el universo de valores que el objeto representa y entablar un contrato fiduciario que cumplirá transformando estados de acciones y pasiones.

Los actantes M3 y M4 asumen la identidad modal, ejercen control sobre ella y la modifican. Para estos actantes las modalidades pueden ser adquisiciones independientes del objeto de valor. En consecuencia, las modalidades cambian a estatuto de valores que definen roles y actitudes ante el mundo y en un recorrido

de vida, y funcionan de manera gradual. La gradación de los valores modales, que están bajo el control de las valencias perceptivas, se relaciona con la intensidad y cantidad. Las diferencias modales son de maximización o minimización, lo que establece jerarquías y gradientes modales que a su vez determinan roles (fuerza intensa del *querer* y fuerza débil del *deber*: rebelde; fuerza intensa del *deber* y fuerza débil del *querer*: resignado).

En **e2**, el actante contagiado enuncia el deseo de ser liberado del *furor*, un *querer-ser* que sienta la posibilidad de ser libre, pero que halla una distancia impuesta por la ausencia de contenidos semánticos que permitan su realización. En la pregunta '*¿quién me dará templar el voraz fuego en que ardo todo yo?*', el acto predicativo no realizado es *templar*, que está modalizado de dos maneras. En primer lugar, la forma interrogativa del pronombre *quién* plantea un *no-saber-liberarse*, que se contrapone al *querer-ser libre*. A su vez, se pone de relieve un *no-poder-ser libre* y *no-poder-liberarse*. De manera que la realización del predicado *templar* aparece de modo virtual bajo la forma de una mera motivación, el *querer-ser libre*.

En **e4**, en la sentencia de los versos 340 a 341: '*Victoria, paz, clamaban, Paz para siempre*', se reconoce, en el tono vehemente de la exclamación, la necesidad de resolver la falta afectiva de la cólera; la colectividad, contagiada de la cólera divina, expresa la urgencia de conseguir la pacificación. El *creer en la paz* sería la modalidad enfatizada en este caso, pero para *creer en la paz* es necesario *querer-pacificar* y *poder-pacificar*, que se derivaría de un *saber-pacificar*. De ahí que se dé la espera en la confirmación de esa imagen que se asume.

En los versos 344 a 347, aparece la existencia potencial de lo que representa el equilibrio afectivo. La frase '*nuevas leyes dará*', cuyo sujeto es tácito (la cólera transformada en *armonía*, que señala un nuevo orden opuesto al que existía con la *cólera*), plantea que hay un *poder-hacer*, un *saber-hacer* y un *deber-hacer* presupuestos en el predicado *dará*, cuya realización es acentuada por la certeza del tiempo futuro, el cual dictamina que *legislar la armonía puede realizarse*, pero es potencializado.

En la primera estrofa de la oda, que corresponde a **e1**, la modalidad que define el modo de existencia del predicado es el *poder* asociado al *ser* y al *hacer*. El actante colérico puede *reventar*, *puede retumbar*, *se puede dilatar* y *puede anunciar* el conocimiento sobre sí mismo al saberse capaz de *imperar*. El *poder* actualiza los contenidos semánticos del horror, la explosión, el exceso y el aumento, que confluyen en la realización de *ser arrebatado*, *horroroso*, *impactante*, *aterrorizante*, *intimidante* y *dominante*, y *hacer explosión*, *imperar* y *contagiar* a la humanidad entera y aún trascender al plano divino con su apasionamiento.

Asimismo, en **e1** el predicado modal que da cuenta de la descripción *aterrorizante* e *intimidante* de la guerra representada en el trueno, se refiere a las aptitudes de éste para realizar el predicado *imperar*. El modo en que el actante es colérico le

concede la competencia para actuar. La acumulación de predicados modalizados, *revienta, retumba, se dilata y anuncia*, cuyo modo de presencia es realizado, le concede presencia a dicha competencia para *imperar*, actualizando a la vez la figura y el contenido de la *furia* sobre lo universal. Es así como el predicado *imperar* es modalizado por las otras predicaciones que suponen la efectividad del acto modalizado.

La identidad modal con que se configura el actante es la del sujeto apasionado, que participaría en un programa pasional y no narrativo. En primer lugar, el actante tiene un *poder-ser excesivo y repulsivo*, y un *poder-hacer, reventar, retumbar, dilatarse, anunciar e imperar*. En segundo lugar, el actante tiene un *querer-ser implacable, superior, dominante*. Así, el actante tiene la identidad de un sujeto *impulsivo*, controlado por su afectividad e incapaz de resolver él mismo la ausencia de equilibrio. El hecho de que la figura del trueno sea *horrenda*, se debe a que es la expresión de la fuerza que él representa, la divinidad, que en sí misma es disfórica. La explosión del trueno es la consecuencia del rayo, de la manera de ser *colérica* de la divinidad, que contagia a la humanidad para que sea ella, no atormentada por un estado afectivo, quien pueda resarcir su falta de reposo afectivo. La divinidad, que desarrolla una programación pasional, es el destinador que involucra a la humanidad en un programa narrativo como sujeto en busca del objeto de valor: *armonía*. En dicho programa el destinatario es no sólo la divinidad, sino también la misma humanidad que, afectada por la *cólera divina*, busca liberarse ella misma de la afectación.

Ya en la siguiente enunciación, el actor es el poeta que resiente el *furor*. En principio el poeta *no puede-usar la palabra* porque *no sabe-hacerlo*, así que padece la afectación excesiva del *furor*. Sin embargo, la divinidad en la figura de la Musa instituye en él la competencia de *saber-enunciar* por lo que se posibilita el *poder-hacer*. Él *no puede-expresar el furor* y esto suscita un *querer-ser*, manifestado en el deseo de la *liberación*. Ese *saber-hacer* que adquiere es la manera como el *puede-liberarse* de la tensión afectiva. El poeta *puede-hacer, sabe-hacer, no puede-ser, pero quiere-ser*, modalidades con las que puede desarrollar un recorrido narrativo tendiente a *hacer-hacer* usando la palabra para contagiar a otros y *poder-ser libre y honroso*, a la vez. Así, contribuiría con la distensión de la *cólera divina*. La instancia plantea un *arrebato* propio del sujeto pasional expresado como *cólera*, a su vez transmitida a otro sujeto como *sublevación*; el poeta es un actor afectado por *furor* para conseguir el *sosiego* afectivo; dicho sujeto desarrolla un recorrido narrativo para apropiarse de la *liberación* y concluir el padecimiento. Sólo así cesaría la *cólera* y la carencia sería saldada con la *armonía* afectiva. Al enunciar, el poeta *puede-hacer reposar* el furor divino que lo atormenta.

En la estrofa 8 se evidencia que el contagio de la *cólera* necesitosa alcanza a otros actores. El *furor divino* le confiere a Bolívar un *poder-convencer*, un *querer-convencer* y un *deber-convencer* al actor Peruanos para adherirse al sistema de

valores y creencias que tiene el favor de la divinidad, y oponerse al de los españoles, que causan la *cólera divina*. En la enunciación, los valores que se inscriben en uno y otro universo son opuestos: en el de los peruanos los valores se configuran bajo la norma de lo aceptable, mientras en el de los españoles se trata de la norma de lo inadmisibile. Ya que es la divinidad quien dirige el planteamiento del programa narrativo, lo aceptable es aquello que se ciñe a la norma religiosa y por tanto social-moral. Los escuadrones patriotas son valientes, vencedores, mientras los escuadrones españoles son opresores, enemigos fieros. Cuando Bolívar enuncia lleva a cabo un acto aprobatorio sobre lo americano, y uno condenatorio sobre lo español. De esta forma, la instancia discursiva evalúa y manipula el *creer en algo* y en *alguien* de los escuadrones Peruanos y Colombianos para resolver la *cólera*. Los patriotas *pueden-ser, pueden-hacer, saben-hacer, deben-hacer* (aunque no *quieran-hacer* por una motivación inherente sino ajena, *deber*) si *creen en el objeto valor* que Bolívar les presenta: *sublevación y liberación*.

En la estrofa 28, los escuadrones patriotas apelan a la efectividad de su *poder-hacer* en la batalla para anunciar su aprobación de la paz y su rechazo de la guerra. Ese *poder* se asocia a un *querer-ser libres* y un *no querer-ser esclavos*. Asimismo, se explicita su *saber-hacer* para *poder-ser libres* en las escenas de transformación de instrumentos bélicos, como la espada, en instrumentos de paz. El *deber-hacer* también es expuesto en esta enunciación. La referencia a la reparación del daño causado por los españoles enfatiza un *deber existencial* en la afirmación de un modo de ser auténtico perdido tras la imposición de los modelos axiológicos españoles. A manera de antecedente, en esta enunciación se plantea, en los versos 347 a 350, un *no saber-hacer* y un *no saber-ser* de los primeros habitantes americanos frente a la llegada de los españoles, caracterización que determina un *no poder-hacer* y un *no poder-ser* auténticamente ellos, sino sometidos a la *audacia* y la *codicia* de los invasores. El *furor divino* transforma esa *inanidad* dotando al actante de la competencia para *saber-hacer*, posibilitando un *poder-hacer*.

Otro actor contagiado por la *cólera divina* es el Inca Huaina-Capac, quien tiene el rol de emisario de la divinidad y actúa bajo un *deber-hacer*. En la cuarta enunciación, el Inca profiere su inclinación hacia los escuadrones patriotas, que es la misma de la divinidad, para incitar en ellos un *deber-hacer* a partir de un *creer en él* y *creer en la venganza*. El Inca reconoce la filiación entre él y los escuadrones en las frases "*Hijos*" y "*(generación que) puedo llamar mía*". Huaina-Capac manifiesta *no poder-ser feliz* (es padre desgraciado). Más adelante, en los versos 399 a 401 se expone un *no poder-hacer* del Inca: "[...] Y mi HUASCAR también,... ¡Yo no vivía! / que de vivir, lo juro, bastaría, / sobrara á debelar la hidra española". Aunque su presencia es percibida por los escuadrones patriotas, el Inca carece de un cuerpo físico capaz de hacer en la tierra; su existencia es etérea, divina porque habita en el plano de la divinidad.

Al *creer en la venganza*, Huaina-Capac asume un *hacer-hacer persuasivo* para que los patriotas cumplan con el deseo de la divinidad que es *vengar su cólera*. La venganza es la pasión que define el tipo de afectación que sufre tanto el Inca como la divinidad; los patriotas deben vencer a los españoles, dominarlos, para liberarse de la vergüenza a que fueron sometidos por tanto tiempo. La venganza se da como una necesidad existencial: afectar la identidad del opresor y ponerlo en el mismo nivel al del oprimido¹³⁶. El Inca *quiere la venganza*, y por ende la divinidad, pero no es él quien ejecuta la acción porque carece del *poder-hacer*, de ahí que recurra a los patriotas para desarrollar el programa narrativo de búsqueda del objeto de valor.

En la última enunciación, las musas, que encarnan la *armonía* se dirigen a la divinidad, en la figura del Sol, para *hacer* que este acepte la ofrenda de la victoria, que a la vez significa venganza, liberación y paz. El canto que pronuncian busca transformar el afecto disfórico, la *cólera*, en *complacencia*. En razón de que la divinidad *puede evaluar* axiológicamente el resultado de la acción de los escuadrones patriotas, las musas *quieren intensificar* la victoria para *hacer* que la divinidad se sienta *satisfecha* y no ya *colérica*. Las musas *deben exaltar* tanto el *hacer* de los patriotas como los atributos de la divinidad para lograr el cambio. Las alabanzas son el resultado de un *creer en ambos patriotas y divinidad*, en los valores que representan con los que ellas se identifican. Las musas *pueden convencer* a la divinidad porque son ellas testigos de los méritos que tienen los vencedores y *saben enunciar* de manera persuasiva. Llegamos a la conclusión que la divinidad está modalizada por un *poder-ser* y un *poder-hacer*, así que es un autómatas programado pasionalmente y, como vimos, depende de otros para hacer ya que por sí mismo no es capaz.

5.3 TRIDIMENSIONALIDAD DEL LENGUAJE

En los primeros capítulos se planteaba que el lenguaje da cuenta del mundo percibido y vivido por un sujeto que toma posición frente a él. Es a partir de dicho posicionamiento que emerge la presencia discursiva que representa los sistemas de signos que ese mundo experimentado constituye. El discurso se hace particular en la medida en que la experiencia es organizada para proyectar en ella una racionalidad, una dirección u orden, que es una forma intencional, y una estructura propias. Sin embargo, la racionalidad se comprende en tres sentidos: una que corresponde a la acción, otra a la pasión, y una más a la cognición. Estas tres son lo que denomina Fontanille las dimensiones del lenguaje.

La racionalidad de la acción es la de la programación y se rige por una lógica de las transformaciones; además, está supedita a la dimensión pragmática del

¹³⁶ “[...] Podemos querer vengarnos del que nos ha hecho daño de palabra, o de aquél que por sus actos culpamos del fracaso de nuestra vida. En el primer caso, responderemos con una venganza limitada; en el segundo la venganza es ontológica y debe afectar al otro también en su totalidad personal.” Cf. GURMENDÉZ, Carlos. Tratado de las pasiones. México: Fondo de cultura económico. 1986, p. 142.

discurso. El carácter de esta lógica es finalista, es decir, su sentido se toma según el resultado de la programación y se determina de manera retrospectiva, presuponiendo la meta, los desafíos, medios, roles y recorrido de los sujetos y su movimiento.

La racionalidad de la pasión es la del acontecimiento que se ciñe a una lógica tensiva. La dimensión de la que se habla con esta racionalidad es la pasional que tiene que ver con las tensiones que impone una presencia al cuerpo sensible del actor, y que transforma al actante. La afectación se mide como efectos pasionales, captados por las variaciones de intensidad y de cantidad. Los componentes de esta lógica son perceptivos, tensivos, aspectuales, pasionales modales y rítmicos. En esta racionalidad se tiene en cuenta el advenir de los afectos y su devenir como tensiones afectivas. Si se observa un estereotipo pasional, es posible decir que el recorrido pasional sigue un programa. Así, es viable determinar, no en términos retrospectivos, sino circunstancialmente, qué tipo de acontecimiento adviene y afecta a aquel ante quien, para quien y en quien adviene el afecto y deviene la tensión.

La tercera es la racionalidad del descubrimiento que se define en términos de cognición. La lógica que maneja esta racionalidad es la epistémica y se encarga de hacer operativo el conjunto de las tres dimensiones del lenguaje. El discurso es cognitivo, pero tiene distintos dominios de pertinencia que son las racionalidades. En consecuencia, se comprende la dimensión cognitiva del discurso, que designa la manipulación de todos los saberes involucrados en él, considerando el lenguaje en la perspectiva del conocimiento sobre nuestro mundo, nosotros mismos y un mundo posible que éstos suscitan, lo que hace del discurso un todo inteligible. La lógica epistémica maneja los modos de captación del mundo vivido por una racionalidad inferencial, inferencias, o por una racionalidad sensitiva, impresiones. La presencia aprehende y descubre el mundo fuera de sí, y su propio mundo, el mundo de la verdad, de las conexiones entre conocimientos existentes y otros.

Por lo anterior, diremos que el discurso pone en marcha y reproduce recorridos finalistas, emociones y tensiones afectivas, programas estereotipados e inventa nuevos mundos para referir de manera propia la experiencia de un sujeto.

5.3.1 Racionalidad de la Acción: la programación. Para referirnos a los programas establecidos en la oda de José Joaquín Olmedo, acudiremos al escrutinio de las lógicas transformacional y pasional. La primera se fundamenta en la programación que toma como foco un conflicto por resolver y, basándose en la transformación de estados de cosas, expone un estado final. Al hablar de una situación final, hay que pensar en una situación inicial cuyos contenidos se invierten para señalar la transformación. Algunas veces el contenido pertinente se cifra con una complejidad tal que es difícil hacer su identificación; la razón es que

las motivaciones del actor están, en algunas ocasiones, supeditadas a otras racionalidades, no sólo a las de la acción.

Al superponer la situación final a la situación inicial, y hacer la lectura de la acción 'al revés', es posible establecer el tipo de esquema narrativo en el cual la sanción (reconocimiento o castigo) invita a hallar su razón como consecuencia, pasando por el *performance*, las competencias, hasta llegar retrospectivamente a la intencionalidad. La lógica de la acción es impuesta por el narrador para hacer imperceptible o poner en evidencia la programación de los actores en el relato. Los recorridos pasionales pueden programar al actor, desviando la racionalidad tensiva a pragmática. En este caso el acontecimiento establece un programa y deviene la situación inicial de éste.

El actante combina un *programa retrospectivo* que se basa en un objetivo principal, *unos esquemas estereotipados* que definen la estructura canónica, y un *cálculo estratégico* hecho de representaciones sobre el adversario. La programación se puede suponer o esquematizar; de la suposición emerge un esquema canónico de acción en donde hay un programa de base o programa narrativo, una meta o consecuencia de éste, un objeto de valor que es lo que se pone en juego, unos participantes que son los actantes, y unas fases intermedias correspondientes a la adquisición de competencias. Todo esto define la cultura a la que pertenece y la forma concreta de la programación. Paralelamente, el antagonista o adversario elabora un contraprograma, tomando como punto de partida las características del programa para, mediante representaciones que simulan la programación del otro, desvirtuarla y manipularla.

El *programa narrativo* pone en evidencia la transformación, haciendo uso de enunciados de estado que establecen la interacción entre dos tipos de actantes: los *sujetos* y los *objetos* que se unen por un predicado de junción, bien sea de conjunción: **S** \cap **O** ó disjunción: **S** **U** **O**. La transformación se da de un enunciado elemental por otro; lo que significa que una situación inicial, sea conjuntiva o disjuntiva, es transformada en una situación final, disjuntiva o conjuntiva, según sea el caso.

El programa conjuntivo se expresaría de la forma: **Ht** [**S1** \rightarrow (**S2** \cap **O**)], en la que **Ht** es el hacer transformador, [] representa la transformación, **S1** es el operador de la acción transformadora \rightarrow , **S2** es el beneficiario, \cap es el estado de conjunción, y **O** es el objeto de valor o la meta de la programación. Los mismos elementos que participan en el esquema de programa conjuntivo, aparecen en el disjuntivo como sigue: **Ht** [**S1** \rightarrow (**S2** **U** **O**)].

Sin embargo, la transformación del enunciado inicial en final no es tan sencilla como lo plantea el esquema. Dado que hay que considerar una resistencia de tipo material, situacional (en la complejidad de la situación inicial) u hostil (según la acción del otro sujeto, antagonista, impida la transformación), se plantea el

contraprograma del programa. El esquema de transformación que toma en consideración el contraprograma es propuesto por Fontanille como: $Ht [S1 \rightarrow (S2 \cup O) \rightarrow (S3 \cap O)]$, en el que $(S2 \cup O)$ es el contraprograma. Pueden darse varias opciones para las posiciones de operador, antagonista y beneficiario. Según cuatro posibles situaciones, **S1** puede ser diferente de **S2** y **S3** ó bien pueden relacionarse por sincretismo:

* **S1**, como operador, puede estar separado del objeto como **S2** y atribuírselo a otro, **S3**; entonces **S1** sería igual a **S2**.

* **S1**, operador, desposee a otro, **S2**, del objeto y se lo apropia como **S3**; por lo que **S1** sería igual a **S3**.

* **S1**, operador, atribuye el objeto a otro, **S3**, que no lo tenía, **S2**; en este caso tendríamos que **S2** es igual a **S3**.

* O puede ser que, **S1**, operador, se atribuya, **S3**, un objeto que no tenía, **S2**; en tal situación **S1** sería igual a **S2** y a **S3**.

Como decíamos, la lógica de la acción se apoya en el conflicto, por el cual el operador interviene para combatir la resistencia del estado primero. La programación depende de una estrategia de creación de subprogramas para deshacer el contraprograma. Así, la resistencia del contraprograma se divide, deshaciéndose. Si se trata de la resistencia propiciada por una situación compleja, se elabora un subprograma aplicable a una parte simple de la situación. Pero si la resistencia está relacionada con la hostilidad del antagonista, el subprograma debe ser referido a un aspecto secundario o, al menos, alejado del objetivo principal. La descomposición de la acción le da al programa un carácter de imprevisibilidad que debe contrarrestar la acción del otro actante. Los subprogramas le permiten al operador de la acción adquirir las competencias para contrarrestar el contraprograma, además de anticiparse al contraprograma valiéndose de la duración relativa de las partes y del mismo programa; también, los subprogramas le permiten al objeto aparecer como partes jerarquizadas en el programa, que son proyectadas espacio-temporalmente en un antes/después, delante/atrás.

En todo caso, tratándose de dar marcha atrás a un contraprograma, el operador debe representarse dicho contraprograma para adaptar su programa. La representación que hace es un discurso con una posición, unos sistemas de valores (el suyo y el del antagonista), unos programas narrativos, un despliegue espacio-temporal, y un actante con una identidad modal como sujeto autónomo, heterónimo o apasionado.

En la oda de José Joaquín Olmedo, el programa narrativo plateado es:

Ht [S1 → (S2 U O) → (S3 ∩ O)], en el que:

-S1 es la *divinidad* caracterizada en la oda como presencia *colérica*. Los actores que asumen al actante son el poeta, Bolívar y el Inca, cuyos roles son el de representantes del Dios en la tierra. Al explotar la cólera, la *divinidad* suscita una transformación en el estado de cosas que existe inicialmente, a saber la vergüenza de los americanos provocada por la esclavitud a que son sometidos por los españoles. La *patria* también hace parte de este sujeto, ya que, según el nivel de la expresión del discurso, *la patria pide y manda*. Por supuesto, los guerreros mismos están incluidos en **S1**, ya que ellos desean el objeto.

-S2 correspondería al *pueblo americano*, cuyo estado es la disjunción con su *libertad*. En el contraprograma, los *españoles* están en conjunción con ella. Esta resistencia antagónica hace compleja la resolución del programa, que se sustenta en una necesidad ontológica: *ser en sí mismo auténtico, libre*. El contagio dota a los patriotas de competencia para oponerse a los españoles y recobrar el objeto de valor.

-O equivale al objeto de valor, que en este caso corresponde a varias figuras: *poder, libertad, como poder para decidir y hacer sin coacción, la paz, obtenida con el mismo alcance del poder sobre los españoles, y gloria*. Pero, conseguir el *poder*, supone derrotar al antagonista y dominarlo para apropiarse del objeto valor. Implícitamente se entiende la superposición del universo de valores americano sobre el español y aniquilación del contraprograma existente.

-S3 es **S1 + S2** en estado de conjunción con el objeto de valor; es decir, los beneficiarios de la acción transformadora de la *divinidad*, ejecutada por los escuadrones patriotas son tanto la *divinidad* como *el pueblo americano, y los mismos vencedores*¹³⁷. La obtención de la *libertad* subsana la carencia afectiva provocada por la vergüenza a que fue sometido **S2**, y manifestada con la *colera*. El estado final es la cancelación del deseo de venganza.

5.3.2 Esquemas Narrativos Canónicos

ESQUEMA DE LA BÚSQUEDA. Este esquema se basa en la carencia del objeto. Hay dos etapas en su búsqueda que definen dos tipos de relación entre actantes. La primera es aquella en la que se define el valor del objeto, cuyo carácter es contractual y funciona como eje de *comunicación* entre dos actantes denominados destinador y destinatario; entre ellos se lleva a cabo la transferencia del objeto. El destinador es quien solicita a un tercer actante, el sujeto, buscar el objeto, estableciendo un contrato con el ejecutor de la acción. El destinatario es quien recibe el objeto, que es conseguido por el tercer actante; el destinatario sanciona

¹³⁷Diremos que la *divinidad* es el operador afectivo que motiva y provoca la transformación, y los *escuadrones americanos* son el operador material que realizan físicamente la transformación. La acción se entiende pues como signo, con un contenido intencional que dirige y una forma expresiva y tangible.

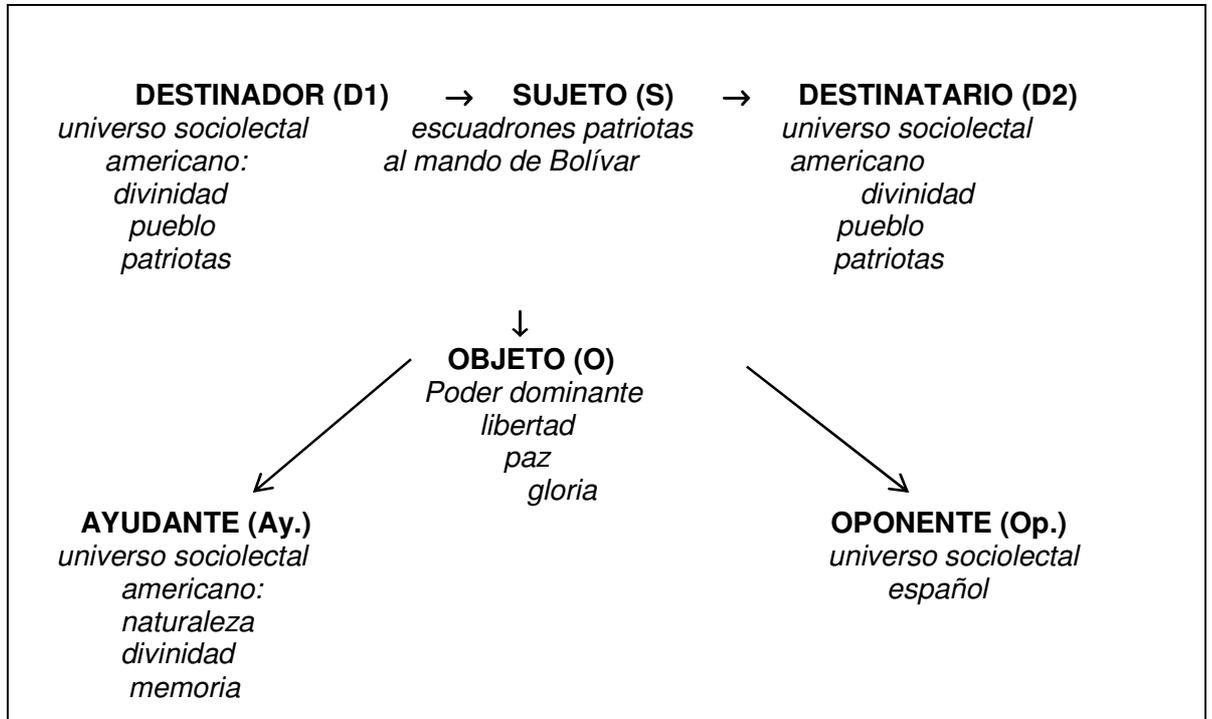
en la batalla, *deben-hacer* la guerra, *deben-ser valientes*, *saben-hacer* estrategia y *saben-ser* guerreros. Inclusive, podemos mencionar, sin que sea contradictorio, un *querer-hacer* la contienda por un *querer-ser honroso*. El deseo de honra es más adecuado para establecer una motivación inherente al sujeto, aunque no por ello es un sujeto autónomo, ya que el *deber* es el que desde un inicio pone la dirección del programa.

El sujeto es asistido por su destinador en la estrofa 23. La noche se interpretaría, además de como un fenómeno natural temporal, como una estrategia del destinador la cual se trata de retardar la conclusión de la batalla para que el sujeto planee un subprograma que deshaga exitosamente el contraprograma en cierto punto de la acción. La oscuridad permite re-programar la acción a partir de la aparición vaticinadora del Inca Huaina-Capac. El advenimiento de la noche develaría la determinación que el sujeto cumpla con un programa trazado por la *divinidad*, quien no es consecuente con la petición del sujeto en razón de ese plan que desea sea ejecutado por los patriotas: “[...] Y no escondas tu luz indeficiente.... / una hora mas de luz.... Pero esta hora / no fue la del destino”. Sabiendo que la *cólera* de la *divinidad* pone la dirección de la acción, es factible asumir que el acontecimiento natural es parte de la programación.

La aparición del Inca Huaina-Capac, en su rol de profeta y mensajero, es la indicación de la re-programación en el planteamiento que él hace de un nuevo acontecimiento vaticinador. El sub-programa presentado por el Inca alude a lo inesperado para desbaratar el contraprograma del antagonista. El Inca tiene la competencia de *hacer-creer* a los americanos en la eficacia del sub-programa e incitar en ellos el *querer-hacer* para ganar reconocimiento y honra: “[...] MARCHAD, marchad Guerreros, / y apresurad el día de la gloria: / que en la fragosa márgen de Apurímac / con palmas os espera la VICTORIA”.

De esta manera, el esquema de la búsqueda señalaría seis elementos actoriales participantes en el desarrollo de la narración enunciada: *la divinidad con su cólera*, *el pueblo de América* y *los patriotas* que permiten la comprensión del **destinador**, y que son reconocidos como el **destinatario** de la acción. *Los escuadrones patriotas americanos* son el **sujeto** de la acción, quien busca *el poder*, *la libertad*, *la paz* y *la gloria*, **objetos de valor**. *La divinidad* bajo la figura de la *naturaleza* es el **ayudante** de la búsqueda de los objetos de deseo. Los españoles son el **oponente**, que además posee el objeto y a quien el sujeto debe desposeer. Los tres ejes que manejan las relaciones entre los elementos narrativos serían: el de la *comunicación*, entre *la divinidad* y *el pueblo americano*; el del *deseo*, entre los escuadrones patriotas y el *poder* para la autonomía; y el de la *prueba* entre los escuadrones patriotas y *los españoles*. Los elementos se distribuyen en el esquema:

FIGURA 22. ESQUEMA ACTANCIAL DEL PROGRAMA NARRATIVO DE LA BÚSQUEDA



ESQUEMA DE LA PRUEBA. Este esquema se basa en la polémica que se suscita alrededor de un contrato. En este esquema se dan dos programas narrativos: el del vencido y el del vencedor.

PROGRAMA DEL VENCIDO: $Ht [S1 \rightarrow (S2 \cap O) \rightarrow (S3 \cup O)]$ en el que:

- S1**= escuadrones españoles
- S2**= universo sociolectal español
- S3**= universo sociolectal español

En la puesta en presencia encontramos la **confrontación** entre americanos y españoles. El universo sociolectal de los españoles, **S2**, posee el objeto de valor, la libertad, gloria. Pero, los escuadrones patriotas y Bolívar se enfrentan a los españoles para expropiarlos del objeto de valor. Ya que **S1**, operador de la acción de resistencia, carece de las *creencias y el querer-hacer* la guerra obedeciendo a unos motivos, además de no *saber-hacer* en la pelea al mismo nivel que los americanos, los españoles se debilitan y afrontan el **sometimiento**. La consecuencia es la **desposesión** del objeto de valor. El universo sociolectal de los españoles, **S3**, es el afectado por la consecuencia de su acción fallida.

PROGRAMA DEL VENCEDOR: $Ht [S1 \rightarrow (S2 \cup O) \rightarrow (S3 \cap O)]$, los elementos se identificarían como:

S1= escuadrones patriotas y Bolívar
S2= universo sociolectal americano
S3= universo sociolectal americano

En este programa quien no posee el objeto de valor es el universo sociolectal de los americanos, **S2**; por lo que los escuadrones patriotas y Bolívar, **S1**, se dan a la conquista del objeto para beneficiar a los mismos Americanos, **S3**. Las dos etapas cruciales son la **dominación**, seguida de la **apropiación** del objeto de valor. El objeto de valor es la *libertad*. Se puede plantear el recorrido del esquema de la prueba así:

Confrontación → **dominación** → **apropiación / desposesión**

En la *confrontación* se da la puesta en presencia de los actantes entre los cuales se da el conflicto: *los batallones patriotas y los batallones españoles*. Durante la *dominación*, los actantes comparan fuerzas, resisten a la fuerza del otro y se enfrentan para medir el alcance de su propia fuerza. Aunque la fuerza de los *españoles* es mayor, el alcance de la fuerza de los *americanos* es más certero debido a las estrategias de aplicación de dicha fuerza. Entre uno y otro programa narrativo, de apropiación y desposesión, se da la transferencia del objeto de valor, del *poder*. En estas últimas etapas el actante que gana son los *patriotas* y el que pierde el conflicto son los *españoles*. La posición del actante *dominante* es el centro del campo posicional, mientras la del actante *dominado* es la periferia, ocultado o ensombrecido por la presencia del otro.

Hay dos momentos de dominación en el poema: uno anterior a la aparición del Inca Huaina-Capac, en el cual los *americanos* han logrado dominar a los españoles sólo temporalmente. Las negrillas resaltan el estado de los españoles y la cursiva el de los patriotas:

*VICTORIA por la Patria! ¡oh Dios! Victoria.
Triunfo á COLUMBIA: y á BOLIVAR gloria.*

YA el ronco parche y el clarín sonoro
No á presagiar batalla y muerte suena,
Ni á enfurecer las almas: mas se estrena
*En alentar el bullicioso coro
De vivas y patrióticas canciones.*
Arden cien pinos: y á su luz las sombras
Huyeron, cual poco antes **desbandadas**
Huyeron de la ESPADA de COLOMBIA
Las **vandálicas huestes debeladas.**

EN torno de la lumbre,
El nombre de **BOLIVAR** repitiendo
Y las *hazañas* de tan claro día,
Los gefes, y la *alegre muchedumbre*
Consumen en acordes libaciones
De Baco y Céres los celestes dones.¹³⁸

La segunda es el momento en que los *americanos* resultan definitivamente vencedores. Así que al final del recorrido, quien se **apropia** del objeto son los *escuadrones patriotas* comandados por *Bolívar*, los cuales **desposeen** a los *escuadrones españoles* los objetos de valor: *el poder, la libertad, la gloria y la paz*. Las negrillas destacan el estado de los españoles y la cursiva el de los patriotas:

AH: ya diviso **miseras reliquias**
Con todos sus **caudillos humillados**
Venir **pidiendo paz**. (24) Y generoso
En nombre de BOLIVAR y la PATRIA
No se la niega el *Vencedor glorioso*.
Y su *triumfo sangriento*,
Con el *ramo feliz de paz* corona.
Que si Patria y honor le arman la mano
Arde en venganza el pecho americano;
Y cuando vence, todo lo perdona¹³⁹.

ESTA es la *hora feliz*. Desde aquí empieza
La *nueva edad* al INCA prometida
De *libertad, de paz y de grandeza*.
Rompiste la cadena aborrecida:
La rebelde **cerviz hispana hollaste**:
Grande gloria alcanzaste;
Pero mayor te espera, si á mi PUEBLO
Así cual á la guerra lo conformas,
Yá conquistar su libertad le empeñas;
La rara y ardua ciencia
De merecer la paz y vivir libre
Con voz y ejemplo y con poderle enseñas.”¹⁴⁰

Es de resaltar que uno de los beneficiarios de la acción bélica es el pueblo americano, pero el poema es explícito en señalar al actante *sufriente*, el pueblo antecesor de los patriotas que padeció la humillación del sometimiento de los

¹³⁸ OLMEDO, op. cit., ps. 22-23

¹³⁹ Ibid. p. 38-39

¹⁴⁰ Ibid. p. 41

españoles por la esclavización. El *pueblo primogénito* recobra su honra al recibir el objeto de valor: *poder* y *gloria* que son *autonomía, libertad y paz*. Este actante tenía la imposibilidad de saldar la deuda afectiva, *no podía-liberarse* y *no podía-ser libre*, por lo que la *divinidad* se encoleriza y contagia de su *furor* a los patriotas para que sean ellos quienes resuelvan la vergüenza con venganza, develando un programa pasional como directriz de los programas narrativos de búsqueda del objeto de valor y de la prueba para apropiárselo.

La programación de la acción en la oda se concreta en los dos programas narrativos expuestos anteriormente. El programa de la búsqueda orienta la acción a partir de la carencia afectiva del destinatario, el *universo sociolectal americano*, para plantear el contrato fiduciario con el sujeto, *escuadrones patriotas*, y a partir de dicho acuerdo el sujeto tiene el compromiso de conseguir el objeto de valor, *el poder ser libre y autónomo*, para otorgárselo al destinatario, el mismo *universo sociolectal americano*, que se beneficia de él supliendo la falta existente. El destinatario y el destinatario manejan la modalidad del *saber* que infunden al sujeto para que sea cognitivamente competente, pero también está implícita la modalidad del *deber*, puesto que se espera de él el cumplimiento del contrato. La relación entre el sujeto y el ayudante define la modalidad del *poder-hacer* y el *poder-ser*. Simultáneamente, el sujeto ejecuta la acción fundamentado en un *querer*¹⁴¹ (el *reconocimiento* y la buena *honra*) que lo inclina hacia el objeto.

En la estrofa siete, Bolívar demuestra su competencia cognitiva para llevar a cabo el programa de la prueba. Los predicados que relacionan la aptitud cognitiva de Bolívar son *medir, designar, observar, contar, romper y desordenar en la mente*; todos ellos revelan un *saber-hacer* que es compartido con el bando que encarna al actante contagiado de la *cólera divina*. Los lexemas resaltados evidencian el *saber-hacer* de Bolívar, configurando su identidad según su competencia como estrategia en la pelea:

¿QUIÉN es aquel que el paso **lento mueve**
Sobre el collado que á JUNÍN domina?
¿Qué el campo desde allí **mide**, y el sitio
Del combatir y del vencer **designa**?
Que la hueste contraria **observa, cuenta**,
Y en su mente la **rompe y desordena**,

¹⁴¹ Hemos visto que el beneficiario directo de la obtención del objeto de valor es el pueblo indígena, antecesor de quienes luchan en la guerra; así que los patriotas no pueden reconocer un *querer* propiamente suyo. El *querer* es definitivamente una modalidad inherente al sujeto, una motivación que surge de sus propios intereses. Por lo tanto debe buscar un motivo que les pertenezca: no es la venganza por un cometido ontológico, sino como un modo de reivindicar su honor como guerreros capaces de la mejor contienda contra los españoles. Una es la intención que el *deber* señala y hace al sujeto heterónimo, y otra la que el *querer* del sujeto asume para ser autónomo. Sin embargo, sabiendo que el discurso que nos ocupa es una representación poética, Hegel enfatiza "la exigencia de conservar en la acción de los dioses y los hombres la relación poética de mutua autonomía, de suerte que ni los dioses puedan descender a abstracciones inertes ni los individuos humanos ser simples y obedientes servidores". HEGEL, George W. F. Estética. La poesía. Volumen 8. Traducción de Alfredo Llanos. Tomada de la 2ª edición Alemana de 1842. Editorial Siglo Veinte. Buenos Aires, 1985, p. 146. Lo que sugeriría que el carácter poético de la oda concilia *deber* y *querer* en la particularidad del criterio para actuar que cada actor tenga.

Y á los mas bravos á morir condena,
 Cual águila caudal que se complace
 Del alto cielo en **divisar su presa**
 Que entre el rebaño mal segura paze?
 ¿Quién el que ya deciende
 Pronto y apercebido á la pelea?
 Preñada en tempestades le rodea
 Nube tremenda: el brillo de su espada
 Es el vivo reflejo de la gloria:
 Su voz un trueno: su mirada un rayo.
 Quien, aquel que al trabarse la batalla,
 Ufano como Nuncio de victoria,
 Un corcel impetuoso fatigando
 Discurre sin cesar por toda parte...?
 ¿Quien, sinó el hijo de COLOMBIA y Marte?¹⁴²

La pregunta en el último verso establece la naturaleza del actor Bolívar con relación a la *divinidad*: él es un héroe, ¿y acaso un semidios? Su ascendencia divina resalta la configuración de una identidad mítica-épica:

[...] los héroes del mito son de buena familia: es lo mínimo que se puede decir... Del mito –luego sustituido por la tragedia- a la epopeya, la filiación divina mantiene sus derechos: Aquiles es hijo de diosa. Es menester destacar que estos héroes se sitúan todos en un universo en el que el mundo de los dioses parece interferir constantemente el suyo, del mismo lado de una línea que, sin embargo, los separa.¹⁴³

Los escuadrones, por su parte, cuentan con un *no-ser* que se transforma en un *poder-ser*. En principio, los hombres enlistados en el bando patriota eran sujetos inanes, vacíos de la capacidad para pelear por *no querer, no saber y no poder ser-bélicos*, pero al sufrir la acción de la *cólera divina* son investidos con un *poder-ser* y todo lo que implica esta modalización de la competencia. Los lexemas subrayados se refieren al estado de *no-guerreros* de los patriotas enrolados, mientras los lexemas resaltados aluden al nuevo estado de *arrebato*:

¿SON esos los garzones delicados
 Entre seda y aromas arrullados? (9)

¹⁴²OLMEDO, op. cit., ps. 8-9.

¹⁴³AUGÉ, Marc. El Genio del paganismo. Traducido del Francés por Marco Aurelio Galmarini. Muchnik editores S. A. Barcelona, 1993, p. 177. Según Augé, los héroes míticos son símbolo de la historia de la sociedad a la que pertenecen, y su tarea es la de ordenar dicha historia para ubicar una parte de ella espacio-temporalmente. Augé argumenta que: “si los héroes míticos plantean un problema, es ante todo, a causa de su coexistencia con el mundo divino, por esa especie de doble empleo (con los dioses) al que los destinaría una visión estrictamente durkheimiana de la sociedad”. Durkheim planteaba que el individuo es el resultado de fuerzas tan complejas en la sociedad que sólo es posible comprenderlo dentro de ella misma y en relación con la conciencia colectiva, a pesar que la conciencia del individuo sea divergente de la otra. El héroe no escapa de estas implicaciones ya que es hombre y es dios: semidios. AUGÉ, op. cit., p. 179.

¿Los hijos del placer son esos **fieros**?
 Si: que los que ántes desatar no osaban
 Los dulces lazos de jazmín y rosa
 Con que amor y placer los enredaban,
Hoy ya con **mano fuerte**
 La cadena **quebrantan** ponderosa
 Que ató sus pies, y vuelan **denodados**
 A los campos de **muerte** y **gloria** cierta,
 Apénas la *alta fama* los **despierta**
 De los **guerreros** que su cara patria
 En tres lustros de sangre **libertaron**;
 Y apénas el querido
 Nombre de libertad su **pecho inflama**,
 Y de amor patrio la celeste llama
 Prende en su corazón adormecido.¹⁴⁴

La estrofa sienta el precedente de un *poder-hacer* correspondiente a la competencia que le asigna la *divinidad* con el *furor contagioso*; al producirse el cambio en su *modo de ser*, éste le otorga la capacidad de *poder-hacer*. Llama la atención la frase *alta fama* pues sugiere un *querer-ser honroso*, causa de un *querer-hacer* en la lucha. El aparte citado utiliza el lexema *despierta* para puntualizar la transformación de *inanidad* a *arrebato*, a *inflamación del ánimo*. La concurrencia del *querer-hacer* y el *deber-hacer* es reveladora de la dicotomía que sufre el sujeto entre: ser autónomo y ser heterónimo, dualidad hacia la que apuntaría el proceso de constitución de la identidad de un sujeto pasional. Insinuaríamos que en la prueba están en juego dos objetos de valor, uno el del *querer* del sujeto, que es la *honra*, y otro el del *deber*, que es la *venganza* como deber ontológico estipulado por el contrato con el destinador. Lo que corroboraría que los patriotas son también destinatarios de la acción como aparece en el esquema del programa de búsqueda.

En la estrofa 8 hay una indicación del *poder-ser* de los *escuadrones patriotas*, que es acentuado por el *no poder-ser* de los *escuadrones españoles*. Los lexemas *valor* y *fuerza* proponen que los patriotas son *valientes* (con una fuerza que no es la física, sino interna), mientras los españoles son *fuertes* (con una fuerza que no viene de la voluntad, sino externa). El actante de control evalúa de manera aprobatoria la caracterización de los patriotas, y por el contrario rechaza la de los españoles; así que el *poder-ser* de los primeros es la condición de una consecuencia positiva de la acción del sujeto, contraria a la del oponente: “suya (de los Españoles) es la fuerza, y el valor es vuestro (de los americanos);/vuestra será la gloria./ Pues lidiar con valor y por la patria/ es el mejor presagio de victoria”¹⁴⁵. El modo de ser, del sujeto posibilita un *poder-hacer*, y del anti-sujeto

¹⁴⁴ OLMEDO, op. cit., ps. 15-16.

¹⁴⁵ Ibíd., p.8.

un *no poder-hacer*, exitosamente. A pesar de *no poder-ser fuerte*, el *poder-ser valiente* precisa en el sujeto un *poder-hacer* resueltamente que deviene la competencia requerida por la prueba, entablando una relación coherente entre el sujeto y los presupuestos axiológicos que el objeto representa¹⁴⁶.

El resultado de la acción es positivo en el sentido del cumplimiento del mandato del destinador y la satisfacción de la motivación del sujeto; el compromiso era derrotar y dominar a los españoles, y fue realizado. El sujeto rinde al antagonista, lo desposee del *poder para ser autónomo*, y se apropia de él para satisfacer los intereses del destinatario. La consecuencia es la victoria del actante *sublevado*, contagiado por la *cólera divina*. El objeto valor es ofrecido a la *divinidad*, (las negrillas especifican el otorgamiento del objeto de valor y el beneficiario):

EL Sol suspenso en la mitad del cielo
Aplaudirá está pompa. O SOL, ó Padre,
Tu luz rompa y disipe
Las sombras del antiguo cautiverio;
Tu luz nos dé el imperio;
Tu luz la libertad nos restituya;
Tuya es la tierra, y **la victoria es tuya.**¹⁴⁷

Al pueblo americano:

SERA perpetua ó **PUEBLOS, esta gloria**
Y **vuestra libertad** incontrastable
Contra el poder y liga detestable
De todos los tiranos conjurados,
Si en lazo federal de polo á polo
En la guerra y la paz vivis unidos.
Vuestra fuerza es la union. Union, ó Pueblos,
Para ser libres y jamas vencidos...¹⁴⁸

A Bolívar:

TUYA será, **BOLIVAR, esta gloria:**
Tuya romper el yugo de los reyes,
Y á su despecho entronizar las leyes;
Y la discordia en áspides crinada,

¹⁴⁶Para Greimas, lo más importante no es lo que el actor, como personaje, puede ser, sino lo que puede llegar a hacer. Greimas. Cf. GARRIDO, Antonio Domínguez. Teoría de la literatura y literatura comparada. El Texto Narrativo. Editorial Síntesis S.A., ps. 49-50. Eso es lo que hace decisiva su intervención en el relato, su capacidad para hacer y transformar unos estados iniciales en unos finales; al hacer revela su identidad y la transforma positiva o negativamente.

¹⁴⁷ OLMEDO, op. cit., p.55.

¹⁴⁸Ibid. ps.45-46

Por tu brazo en cien nudos aherrojada,
Ante los Haces santos confundidas
Harás temblar las armas parricidas¹⁴⁹.

Y a los patriotas:

LAS voces, el clamor de los que vencen,
Y de Quinó las ásperas montañas,
Y los cóncavos senos de la tierra,
Y los **ecos** sin fin de la ardua sierra,
Todo repite sin cesar, VICTORIA.

...

Y las **bullentes linfas de Apurímac**
A las **fugaces linfas de Ucayale**
Se unen, y unidas llevan presurosas
En **sonante murmullo** y alba espuma,
Con palmas en las manos y coronas
Esta nueva feliz al **Amazónas.**
Y el espléndido rey al punto ordena
A sus **delfines, ninfas y sirenas**
Que en **clamorosos plácidos cantares**
Tan **gran victoria** anuncien á **los mares.**¹⁵⁰

Como dijimos líneas arriba, el valor que el objeto representa para los escuadrones americanos es la *honra*; el pregón de la naturaleza (de la *divinidad*) los hace aparecer como héroes, atribuyéndoles el reconocimiento¹⁵¹: Las figuras, que atraviesan el campo perceptivo, tienen el rol de jueces que dictaminan la sanción correspondiente. En el programa narrativo el destinatario tiene como función evaluar la acción, tanto del sujeto como del anti-sujeto. La sentencia de la naturaleza y del Inca Huaina-Capac, pertenecientes al universo sociolectal americano (destinatario de la acción del sujeto), es la exaltación para los escuadrones patriotas, y la humillación para los escuadrones españoles (las negrillas señalan la sanción negativa y la cursiva el *poder-ser negativo* del actante):

CIERRAN la pompa espléndidos trofeos.
Y por delante en larga serie marchan
Humildes, confundidos

¹⁴⁹ Ibid., p.44.

¹⁵⁰ OLMEDO, op. cit., p.39.

¹⁵¹ "Todos los héroes épicos tienen su público, aunque sólo sea porque algunos de ellos se definen precisamente por su necesidad de darse un día a conocer. Su verdad no se identifica fatalmente con su muerte: les basta con hacerse reconocer por lo que son cuando llega el momento". AUGÉ, op. cit., p.194.

Los pueblos y los gefes ya **vencidos**.
 Allá procede el *Astur belicoso*;
 Allí vá el *Catalan infatigable*;
 Y el *agreste Celtibero indomable*
 Y el *Cántabro feroz* que á la romana
 Cadena el cuello sujetó el postrero;
 Y el *Andaluz liviano*,
 Y el *adusto y severo Castellano*.
 Ya el **aureo Tajo cetro y nombre cede**;
 Y las que ántes graciosas
 Fueron honor del fabuloso suelo,
 Ninfas del Tórmes y el Genil, **en duelo**
 Se **esconden silenciosas**:
 Y el grande Bétis viendo ya **marchita**
 Su sacra oliva, **ménos orgulloso**
 Paga su antiguo feudo al mar undoso¹⁵².

Phillipe Hammon expone que la acción equivale al trabajo, es decir, a la *performance* del sujeto; además hace notar que, con relación al *ser* y al *hacer* del sujeto hay una doble oposición: *ser* vs. *parecer* y *competencia* vs. *performance*. De acuerdo con el tipo de evaluación moral, que da cuenta de la ideología y los valores del universo en que está inmerso el sujeto, el resultado puede tener una polaridad axiológica positiva o negativa, es decir, ser un éxito o ser un fracaso:

L'échec ou la réussite d'une action à présupposés explicitement moraux vient donc souvent, sur le plan *narratif* (donc syntagmatique, au terme d'un déroulement du récit), moduler éventuellement le faisceau (paradigmatique) des notations évaluatives (positives et négatives) qui qualifient statiquement le personnage.¹⁵³

Esto nos permitiría estipular el sistema de evaluación que subyace en la exaltación y la humillación. El *ser* de los escuadrones americanos y su *competencia* son positivos: **valientes, bravos, valerosos, intrépidos, impetuosos**; su *parecer* y *performance* son igualmente positivos: **perseveran, planean, resisten, se entregan**. Por otro lado, el *ser* y la *competencia* de los escuadrones españoles son negativos: **arrogantes, cobardes, feroces, tiranos, opresores**; su *parecer* y *performance* en la lucha son del mismo tipo, negativo: **huyen, desmayan, tiemblan, suplican**. Considerando, el resultado del *performance* del sujeto y anti-sujeto, tenemos que el del primero es positivo y el del segundo es negativo. La calificación respectiva sería que el sujeto es un personaje positivo, y el anti-sujeto es negativo. Ellos representan dos universos sociolectales, que son cualificados de la misma forma que ellos, según los valores que asumen. El anti-sujeto es, en

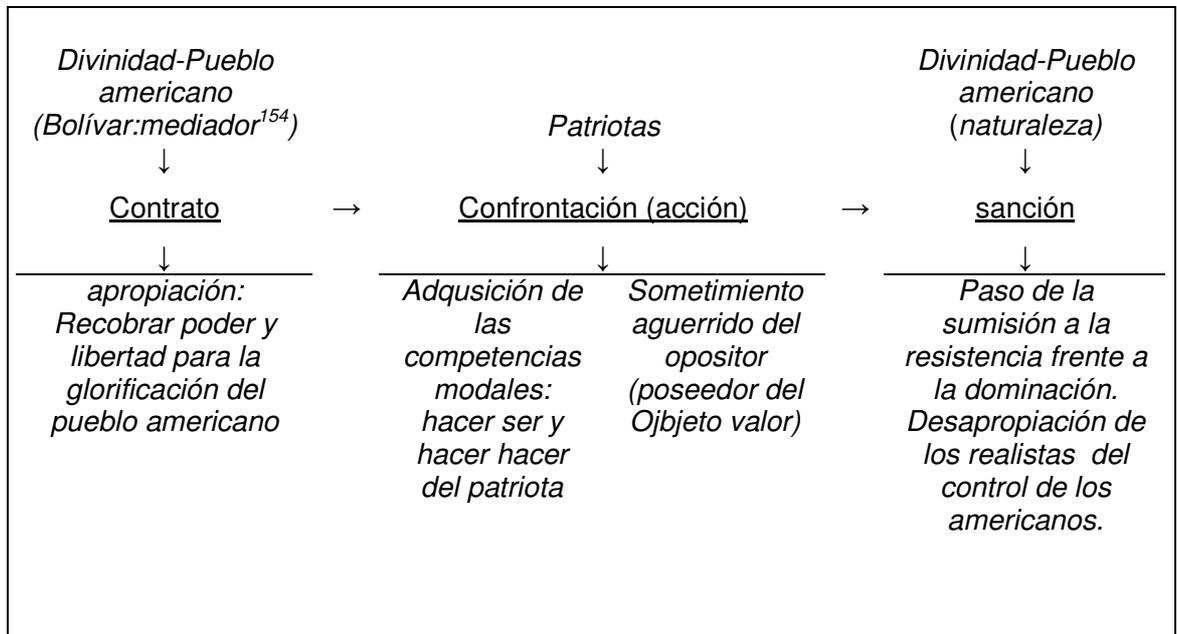
¹⁵² OLMEDO, op. cit., ps.54-55.

¹⁵³ HAMMON, Phillipe. op. cit., p.200.

el caso que nos ocupa, lanzado fuera del campo en un estado de degradación y bajeza que concuerda con la pérdida del objeto de valor, por lo que la sanción de su acción es la vacuidad.

Un esquema general que muestra el engranaje del programa de prueba con el programa de búsqueda podría plantearse en tres estadios determinantes en la enunciación de la oda. El momento inicial, el establecimiento del contrato, en el que *divinidad* y escuadrones patriotas definen los valores del objeto. Luego, la prueba, que se lleva a cabo como *performance* del sujeto de acción y del oponente. La *performance* requiere que los dos sujetos tengan ciertas competencias para pasar la prueba. El *poder-ser*, *poder-hacer*, *querer-hacer*, *deber-hacer* y *crear en el universo de valores* que les plantea el objeto, deben ser apropiados para dominar al adversario, desposeerlo del objeto y apropiárselo. Todo el proceso es evaluado en la tercera etapa, de sanción. A partir del resultado alcanzado por el sujeto y el anti-sujeto, y teniendo en cuenta su competencia y *performance*, se emite un juicio que glorifica la acción del sujeto y reprocha la del anti-sujeto. El esquema siguiente permite abordar lo anterior con mayor precisión:

FIGURA 23. ESQUEMA DE PROGRAMA DE PRUEBA DEL SUJETO DE ACCIÓN EN LA ODA



¹⁵⁴ Hemos encontrado que la oda es un discurso de los orígenes de una nación, Colombia, que inicia a partir del establecimiento de un nuevo orden. El relato de este discurso es histórico, no cabe duda. En él, Bolívar es intermediario entre lo divino y lo humano por ser él mismo producto de los dos. Augé afirma al respecto que: “[...] en los relatos de origen (mitos cosmogónicos o históricos), los dioses se mezclan con los héroes, pero raramente intervienen solos; no cabe duda de que la presencia de algún ser no divino, pero cercano a los dioses, sirve para establecer una mediación entre el orden cosmológico y el orden de los hombres”. AUGÉ, op. cit., p.182.

5.3.3 Racionalidad del acontecimiento pasional. Falta exponer el programa que corresponde a la enunciación discursiva con respecto del recorrido pasional. Este programa ancla en la dimensión afectiva del discurso y se trata de las modulaciones tensivas que le dan dirección a la oda. La programación de las transformaciones no sólo opera en los estados de cosas, sino también en los estados pasionales que se relacionan con la conmoción emocional (*pathos*) de un sujeto sintiente y percibiente. Sin embargo, el manejo enunciativo de la pasión no es de ningún modo distinto al de la acción, dado que ambos son expresados como el *hacer* y el *ser* modalizados que proyectan programas:

La pasión misma, en tanto aparece como un discurso en segundo grado incluido en el discurso, puede ser considerada por sí misma como un acto, en el sentido en que se habla de un “acto de lenguaje”: el hacer del sujeto apasionado no deja de recordar el del sujeto discursivo, al que dado el caso puede sustituir; es entonces cuando el discurso pasional, encadenamiento de actos patémicos, interfiere con el discurso que lo acoge, la vida en cuanto tal, de alguna manera, lo perturba e influye. Además, la pasión misma se revela en el análisis como constituido sintácticamente por un encadenamiento de haceres: manipulaciones, seducciones, torturas, búsquedas, escenificaciones, etc. Desde este punto de vista y en este nivel de análisis, la sintaxis pasional no se comporta en modo distinto a la sintaxis pragmática o cognoscitiva, toma la forma de programas narrativos, en los que un operador patémico transforma estados patémicos. Las dificultades comienzan cuando se examinan las interferencias entre las diferentes dimensiones¹⁵⁵.

Sobre el esquema pasional, Fontanille nota: “...de la misma manera que las otras dimensiones¹⁵⁶ del discurso, la dimensión pasional está esquematizada por la praxis enunciativa y esa esquematización le permite escapar al puro sentir, la hace inteligible y le permite inscribirse en formas culturales que le dan su sentido”¹⁵⁷. La pasión es el efecto de las modalidades y las tensiones; las determinaciones modales son sus constituyentes de base y las determinaciones tensivas son sus exponentes descriptivos. La intensidad le proporciona a la modalización enunciativa una caracterización fórica¹⁵⁸, sea disfórica (displacer) o eufórica (placer). Los constituyentes modales instalan la evaluación axiológica de la pasión bajo la norma del valor como aceptable o inaceptable; la intensidad del afecto

¹⁵⁵GREIMAS, ALGIRDAS JULIÁN. FONTANILLE, JACQUES. Semiotica de las pasiones. Traducción “Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores. México: Siglo XX. 1994, p.48.

¹⁵⁶Esas “otras dimensiones” son la pragmática y la cognitiva, que manejan su propia racionalidad: la de la acción y la cognitiva. La racionalidad del acontecimiento atañe a la dimensión pasional. La primera se basa en los programas transformacionales de la acción, la segunda en la comparación y el descubrimiento de saberes, y la tercera en la transformación de los afectos y las tensiones afectivas.

¹⁵⁷Cf. FONTANILLE, op. cit., p.108.

¹⁵⁸ Greimas y Fontanille definen la foria puntualizando que ésta se relaciona con “el despliegue de la **figuratividad**, el carácter “representacional” de toda manifestación pasional, en la cual, merced a su poder figurativo, el cuerpo afectado se vuelve el centro de referencia de la escenificación pasional entera. Es ese “más acá” del sujeto de la enunciación, este doblez perturbante, que nosotros designamos con el nombre de foria”. GREIMAS. FONTANILLE, op. cit., ps.18-19.

refiere el efecto afectivo de la pasión como placentera o desagradable. Así que valor y afecto se conjugan para producir el efecto pasional en la polarización más o menos intenso. A medida que aumenta la intensidad se fija un comportamiento estereotipado por una pasión, que reorganiza, elimina y elabora constituyentes sintácticos en la cadena semántica para enfatizar el efecto afectivo. El desplazamiento del acento de intensidad, dice Fontanille, de una forma modal a otra, de M^4 a M^2 , por ejemplo, califica al actante con base en el aumento de intensidad y ausencia de reflexión. Las variaciones neutralizan, aniquilan o aportan rasgos a la identidad del actante, según la concentración. En tanto que las modalidades dan la pauta para el acento de intensidad, una modalidad puede dirigir la identidad del actante, orientándola.

Paralelamente, la cantidad, según sea el tamaño y el valor del objeto, y la cantidad y extensión de los hechos, tiene que ver con los procesos pasionales del sujeto cuando se trata de volver en sí, y al objeto cuando su número e importancia involucran un despliegue espacio-temporal. Según la saturación temporal de la cantidad pasional, existen diversos estados afectivos que permiten definir a las pasiones.

De acuerdo con Fontanille, es posible plantear un programa pasional que consta de cinco etapas: *despertar* → *disposición* → *pivote pasional* → *emoción* → *moralización*. El *despertar* es el momento en el cual el actante es sacudido porque su sensibilidad despierta por la afectación que 'otro' le produce. El segundo estadio es la *disposición pasional* o imagen pasional en la cual el actante precisa el género de su pasión y es capaz de imaginar los escenarios en los que tiene lugar la pasión. En tercer lugar está el *pivote pasional*, en el cual el actante tiene el rol pasional transformacional de sí. Aquí el actante conoce el sentido de su despertar. La cuarta fase es la *emoción*, que se trata de las reacciones corporales del actante frente a la tensión de la transformación, sufrida en el pivote; en este punto ocurre la expresión socializante de la pasión. Por último, la *moralización*, se refiere a la evaluación axiológica, según los valores de la pasión, que son confrontados con los de la comunidad. La *moralización* puede ser: *devaluativa*, si minimiza el alcance de la pasión, o *estimulante*, si la difunde y generaliza en el universo sociolectal en que se inscribe el actante.

Al reorganizar el desarrollo pasional, tenemos que el despertar sucede cuando los sujetos patéticos (la divinidad, los actores que componen al actante americano) son humillados y avergonzados. Aquí hay un estado de inanidad, en el que los sujetos creen que ese es el orden de las cosas del mundo y lo aceptan, pero luego sobreviene una disposición en la cual los sujetos o el sujeto patémico toma conciencia, a través de la memoria y de la indignación y el resentimiento moral, de que el estado de dominación al que es sometido es avergonzante y una ruptura de un orden armónico original (precolombino). Este despertar, curiosamente, conduce a la cólera cósmica o divina, la del mismo Dios perteneciente al sistema ideológico español o del dominador. La cólera divina se manifiesta con una intensidad

importante y procura los simulacros o imaginarios del deseo de libertad, recuperación del honor y del control de sí (autonomía). La manifestación pasional se da con excesos: la cólera excesiva por causa de la frustración de una expectativa fiduciaria (la creencia de que la llegada de los españoles tendría beneficios para el mundo americano) con el sometimiento a la esclavitud, de este modo, la vergüenza y la humillación se manifiestan con la explosión iracunda y el aliento aguerrido de quienes son sujetos patémicos, los patriotas. Esta cólera los convierte en vencedores de la gesta independentista, en un programa de prueba en cuyo seno hay una venganza llevada a medio camino, dado que el patriota no busca darle a su antiguo victimario los daños, sino emanciparse de él.

La moralización sobreviene con la toma de conciencia del valor de la libertad, el caos de la guerra (consecuencia del acto colérico) y el reclamo de la paz. Esta moralización se desarrolla en dos direcciones: la de un observador externo (las divinidades y personajes míticos que proclaman la victoria y la paz) y las gentes americanas que hacen el mismo reclamo desde una especie de toma de conciencia de sí: la humillación y la dominación que condujeron a la cólera guerrera nacen de un “ceder” de sí mismo como colectivo social, de una pérdida de la autonomía cuya recuperación es ardua, dolorosa. El proyecto de pacificación americana no deja de estar amparado por el máximo observador del proceso y participante en él, es decir, de Dios como actante destinador y como imaginario colectivo que inspira el nuevo orden americano en estado de paz.

La cólera, según Elizabeth Harkot de la Taille, es la expresión transformacional de la vergüenza¹⁵⁹, un querer hacer mal a otros que es sentido por los personajes masculinos. Lo que arguye la autora del *Breve examen semiótico de la vergüenza* es que la cólera es, culturalmente, una pasión estereotipada en los hombres y que surge como sustituto de la vergüenza; se refiere a la agresividad, dirigida a otros, como consecuencia de la pérdida de confianza por la ruptura del contrato fiduciario, imaginario, con su propia *buena imagen*¹⁶⁰: “Il est confiant jusqu'à ce qu'un événement dysphorique, réel ou virtuel, l'arrache de son attente fiduciaire”.¹⁶¹ El discurso de la oda revela que esa imagen positiva es la que se

¹⁵⁹ « A partir des dictionnaires Aurelio (portugais du Brésil) et Robert, les différentes définitions de la honte peuvent être regroupées en deux « macro-définitions »: la honte liée au passé, c'est-à-dire la vue en tant que « déshonneur humiliant, opprobre, ignominie, dégradation, sentiment pénible d'infériorité, d'indignité devant sa propre conscience, ou de son abaissement dans l'opinion des autres », et la honte orientée vers le devenir, présentée par les parasyonymes « sentiment de gêne, manque d'assurance provoqué par la crainte du ridicule, par scrupules; embarras: timidité; pudeur; amour-propre; honneur ». D'après ces définitions, la passion de la honte se caractérise par l'articulation entre l'infériorité, qui présuppose deux moments, deux états, deux « images » du sujet mises en parallèle, et l'exposition, qui met en évidence le rôle de « l'autre », un sujet réel ou virtuel, considéré comme légitime pour juger le sujet pathémique de l'infériorité ». HARKOT DE LA TAILLE, Elizabeth. *Bref examen sémiotique de la honte*. Nouveaux actes sémiotiques. Université de Limoges, 2000, p. 5.

¹⁶⁰ « Quand la honte est vécue comme une colère, comme chez les personnages masculins la suspension de la confiance fait place à sa négation. La colère est une malveillance, un vouloir-faire-mal à quelqu'un (cf., D. Barros). Ce quelqu'un peut être le sujet lui-même ou un autre sujet. Si la stratégie est de choisir un sentiment plus tolérable socialement et en accord avec le rôle du sujet dans sa culture, la colère permet non seulement de remplir un viril, extraverti, d'agressivité, mais aussi de diriger cette agressivité sur autrui ». HARKOT, op. cit, p.23.

¹⁶¹ Ibidem, 30.

entiende anterior a la llegada de los españoles, a la esclavización y a la naturalización del sometimiento indígena, pero también a la permisión del mundo americano frente al sometimiento español: por su extrañeza, se creía que los conquistadores eran enviados divinos o los mismos dioses, etc. Sin embargo, quienes resienten la cólera son los combatientes¹⁶² americanos, no los indígenas. La conmoción afectiva es contagiada, como *ímpetu*, por la *divinidad* a los patriotas, quienes se transforman en sujetos de acción: “Así los ordenados escuadrones/ Que del Iris reflejan los colores/ O la imagen del SOL en sus pendones,/ Se avanzan á la lid. ¡Oh! ¡quien temiera,/ Quien, que su ímpetu mismo los perdiera!”¹⁶³

La segunda fase, *la disposición*, se consolida como la serie de escenificaciones de la vergüenza sobre lo pretérito. Harkot puntualiza que el deshonor humillante, el oprobio, la ignominia, la degradación, el sentimiento de inferioridad y de indignidad frente a su propia conciencia o enfrentado a los demás, son características de una vergüenza retrospectiva, por un evento disfórico que ancla en el pasado¹⁶⁴. Como rasgo de la memoria colectiva, esta pasión es reconocida por el universo sociolectal americano como una deuda heredada. El sujeto avergonzado es el pueblo indígena, cuyo sentir es enunciado por el Inca Huaina-Capac, quien recuerda los episodios humillantes del pasado, vividos a causa de los españoles; las negrillas resaltan la descripción disfórica de la vergüenza:

NO hay punto en estos valles y estos cerros
Que no mande **tristisimas memorias**.
Torrentes mil de sangre se cruzaron
Aquí y allí: las tribus numerosas
Al ruido del cañon se disiparon:
Y los restos mortales de mi gente
Aún á las mismas rocas fecundaron.
Mas allá un hijo espira entre los hierros
De su sagrada magestad indignos....
Un insolente y vil aventurero
Y un iracundo sacerdote fueron
De un poderoso Rey los asesinos...
¡Tantos **horrores y maldades** tantas
Por el oro que hollaban nuestras plantas!

¹⁶² Nótese que en el poema hay referencias masculinas relacionadas con el sujeto apasionado. Los actores que encarna la *cólera* son *guerreros*, *Peruanos*, *Bravos Colombianos*, *caudillos*, *capitanes*, *garzones delicados*, cuyas acciones están estereotipadas como masculinas, dentro de un universo de hombres: luchar, beber licor, gobernar. Aunque la Musa está nominalizada con el femenino, *amazona fiera*, es la figura de la divinidad masculina: *Dios del Peru*, *Sol radioso*, y está caracterizada como elemento de un universo que negaba la feminidad (según las Amazonas mutilaban sus cuerpos, extrayendo uno de sus senos) y asumía lo masculino: la fuerza y la agresividad, entre otros rasgos.

¹⁶³ OLMEDO, op. cit., p.11.

¹⁶⁴ HARKOT, op. cit., p.31

Y mi HUASCAR tambien,... ¡Yo no vivia!
Que de vivir, lo juro, bastaria,
Sobrara á debelar la **hidra** española
Esta mi diestra triunfadora, sola.

Y nuestro suelo, que ama sobre todos
El SOL mi padre, en el estrago fiero
No fue, ¡oh **dolor!** ni el solo, ni el primero.
Que mis caros hermanos
El gran GUATIMOZIN y MOTEZUMA
Conmigo el caso acerbo **lamentaron**
De su **nefaria muerte y cautiverio,**
Y la **devastación del grande imperio,**
En riqueza y poder igual al mio...
Hoy con noble desden ambos recuerdan
El **ultraje inaudito,** y entre **fiestas**
Alevosas el dardo prevenido,
Y el lecho en vivas ascuas encendido.¹⁶⁵

El indígena devela aquella imagen de grandeza, riqueza y poder que tenía de sí el pueblo indígena y que fue maltratada, para luego confrontarla con la negación de la confianza en los españoles y en el universo de ideologías que les fue impuesto. La vergüenza de los indígenas se vuelca como cólera de los americanos contra los causantes de la *imagen maltratada de sí*. La siguiente estrofa es el punto revelador del discurso en cuanto declara que el estado vergonzoso es la causa de la cólera divina; no hay que olvidar que el Inca es mensajero de la *divinidad*. Además, el discurso rechaza la *imagen ingenua* (subrayado) que mostraron los mismos indígenas a los españoles, agravante para sufrir las humillaciones de que fueron víctimas. Las negrillas resaltan la negación de lo español:

GUERRA al Usurpador, ¿Qué le debemos?
¿Luces, costumbres, religion ó leyes...?
¡Si ellos fueron **estúpidos, viciosos,**
Feroces, y por fin **supersticiosos!**
¿Qué religion? ¿la de JESUS?... ¡**Blasfemos!**
Sangre, plomo veloz, cadenas fueron
Los sacramentos santos que trajeron.
No estableció la suya con **mas ruina**
El mentido profeta de Medina.
¡Oh religion! ¡oh fuente pura y santa
De amor y de con suelo para el hombre!
¡Cuantos males se hicieron en tu nombre!
¿**Y qué lazos de amor...**? Por los oficios

¹⁶⁵ OLMEDO, op. cit., ps.26,

De la hospitalidad mas generosa
Hierros nos dan: por gratitud, **suplicios**.
Todos, sí, todos: ménos uno solo;
El mártir del amor americano:
De paz, de caridad apóstol santo;
Divino CASAS, de otra patria digno.
Nos amó hasta morir. Por tanto aora
En el empíreo entre los INCAS mora.¹⁶⁶

En tercer lugar, el rol de transformación de la vergüenza del sujeto patémico es indicado por la venganza, que corresponde al *pivote pasional* del programa pasional y que dará lugar a la expresión concreta de la cólera, tanto divina como humana. El sujeto patémico, el Inca Huaina-Capac, reconoce así el sentido que tendrá la cólera: la superación del estado de vergüenza sufrido en el pasado. Surge entonces el deseo de reivindicar la imagen de los indígenas, estableciendo un nuevo contrato fiduciario bajo las leyes del honor. El objeto de valor es la nueva imagen de reconocimiento con la que se reestablecería la confianza del sujeto pasional, en sí mismo. El Inca señala el furor producido por las humillaciones, al tiempo que advierte sobre la venganza y la gloria de la victoria como única vía para lograr la armonía afectiva del universo sociolectal americano, inquietada por la memoria histórica:

EN tanto la hora inevitable vino
Que con diamante señaló el destino,
A la venganza y gloria de mi pueblo.
Y se alza el Vengador. Desde otros mares
Como sonante tempestad se acerca:
Y fulminó. Y del INCA en la Peana
Que el tiempo y un poder furial profana,
Cual de un Dios irritado en los altares
Las víctimas cayeron á millares.
¡Oh campos de JUNIN!... ¡Oh predilecto
HIJO y AMIGO y VENGADOR del INCA!
¡Oh pueblos, que formais un pueblo solo
y una familia, y todos sois mis hijos!
Vivid, triunfad...¹⁶⁷

En el poema se muestran las peores acciones de los españoles y las consecuencias desfavorables que éstos sufren en la guerra. La *imagen perjudicada* del anti-sujeto, permite construir *la imagen beneficiada* del sujeto; se entiende que este contraste es una estrategia para aliviar, suavizar el daño existencial. Diríamos que se trata de una venganza ontológica, cuya orientación

¹⁶⁶ OLMEDO, op. cit., ps.28-29

¹⁶⁷ Ibid. P. 28.

tiene tal fuerza afectiva que, incluso, se sobrepone el orgullo a la seguridad física. Carlos Gurmendéz afirma que se trata de la anulación del otro a costa del propio bienestar:

Ejecutar una venganza no significa sólo el cumplimiento de un proyecto vengativo, sino la radical negatividad del otro. Pero para inferirle el daño que se desea, es preciso abandonar la seguridad personal. Por riesgo que corre el vengador se afirma y unifica literalmente.¹⁶⁸

El recorrido pasional de la vergüenza, según Harkot, comienza con la vergüenza misma, que se transforma en rencor, éste se cristaliza en cólera, que a su vez hace surgir el deseo de venganza. La venganza se ejerce sobre otro, más *débil*, transfiriendo la responsabilidad de la venganza sobre él¹⁶⁹. En la oda, llama la atención el prolongado lapso espacio-temporal que se da entre la ocurrencia de la vergüenza y su transformación en rencor. Los indígenas resienten la humillación como otra cosa que no es rencor. El acento que se percibe en el inicio del discurso del Inca es melancólico, que manifiesta la insatisfacción y la decepción del pueblo primogénito. En la segunda estrofa de su enunciación, Huaina-Capac deja ver la desorientación, el terror, y al mismo tiempo la tristeza, la frustración y la resignación que sufrieron los indígenas. Al describirse como *padre desgraciado*, por la muerte de su hijo Huascar, y referir las *tristísimas memorias*, de las tribus que, ante la invasión española, *se disiparon* y sucumbieron ante el ataque, el Inca plantea un contrato imaginario en el que hay una falta fiduciaria no liquidada, por la que se plantea el programa narrativo. Éste busca el convencimiento sobre algo que es distinto a la vergüenza.

Haremos la observación sobre el reconocimiento de dos formas de sentir y expresar la vergüenza, señaladas por Harkot de la Taille. Por una parte, la resignación que está estereotipada como pasión femenina, sujeto de inacción, y por otra la cólera que se identifica con lo masculino, sujeto de acción:

D'un côté, il y a les personnages féminins qui, sans exception, se résignent; d'un autre côté, les personnages masculins qui agissent tous avec colère. Pour les personnages féminins, une passion d'objet-la tristesse- apparaît comme substitut de la honte, celle-ci étant une passion intersubjective. Par contre chez les personnages masculins, -la colère- qui prend la place de la honte¹⁷⁰.

¹⁶⁸ GURMENDÉZ, Carlos. Tratado de las pasiones. Fondo de cultura económico. México. 1986, p. 147. El siguiente fragmento sustenta el abandono de sí, en la exposición al riesgo de la muerte, de los patriotas: Y el violento tropel de los guerreros/ Que mas feroces miéntras mas heridos, / Dando y volviendo el golpe redoblado, / Mueren, mas no se rinden....Todo anuncia / Que el momento ha llegado, / En el gran libro del destino escrito, / De la venganza al PUEBLO AMERICANO, / De mengua y de baldon al castellano. (p.12).

¹⁶⁹ "La honte se transforme en malveillance, la malveillance se cristallise en colère, la colère fait germer le désir de vengeance, la vengeance finit par s'exercer sur le faible... et même la responsabilité de la vengeance, est transférée à l'outre". Harkot, op. cit., p.15

¹⁷⁰ HARKOT, op. cit., p.21

El personaje masculino trata de cambiar el estado de vergüenza mediante la consecución de la venganza, es un sujeto emancipado. Por el contrario el personaje femenino no actúa, se paraliza, no busca la emancipación porque evita responder a la vergüenza; hay ausencia de contrato, pero su confianza está en suspenso, lo que posibilita la transformación.

El orgullo, como amor propio y como componente del honor, es la fuerza que mueve al universo sociolectal a buscar ponerse en valor, apelando a la venganza para la resolución de la vergüenza. Los postulados de Harkot, indican que el amor propio es el que dicta soluciones al estado vergonzoso con acciones prontas u ostensibles en respuesta a los atentados contra la imagen. La venganza propende por la recuperación de la imagen y la reivindicación del ser frente a sí mismo y frente a la evaluación de observadores externos, ambos actores pertenecientes a un mismo universo sociolectal con un código común de honor, de honra o de dignidad, de autonomía o de responsabilidad moral y ética. El furor y la cólera son un *crescendo pathémique* resultado de la evolución de la vergüenza y de la estrategia del amor propio. El punto final de dicha progresión es el honor¹⁷¹ que permite establecer un nuevo contrato fiduciario sobre bases favorables en el reconocimiento de la imagen mostrada¹⁷².

Podemos plantear un esquema del estado que presenta el programa pasional en el que, **Sp** es el sujeto patémico, los indígenas, quienes no están en conjunción con el objeto de valor, **O**, su buena imagen. Se trata de la resignación, el desencanto, la tristeza y la depresión que señalan a un sujeto inane: **Sp U O**. La asunción del orgullo herido en la memoria del universo sociolectal americano hace evolucionar el esquema, y, en ausencia de los pueblos primogénitos, el universo sociolectal se postula como sujeto patémico, que a causa de estar en conjunción con la vergüenza entra en conjunción con el rencor y la cólera, también. El universo sociolectal le opone la imagen indeseable e insoportable a los patriotas para entablar un programa narrativo de liquidación de la falta fiduciaria, y asignarles la búsqueda de una nueva imagen, por medio de la venganza, en la victoria y la dominación. El esquema sería: **Sp ∩ O**

Los escuadrones americanos buscan deshacer el estado vergonzoso del pasado enfrentándose físicamente a los españoles: “Il parait cohérent de tenter, par une action, d'échapper à un sentiment douloureux provoqué par une inaction, surtout lorsqu'il s'agit d'une souffrance causée par une rupture de contrat (même imaginaire)”¹⁷³. La acción que los americanos se comprometen a llevar a cabo en

¹⁷¹ El honor es propio del mundo épico, como algo trascendente que hace auténtico a los seres humanos: “Reconocemos y entendemos, según el contenido, todo lo que exige la necesidad superior y lo humano auténtico —el honor; la disposición anímica, el sentimiento, la reflexión, las hazañas de cada héroe- y logramos gozar estas figuras en el detalle de sus descripciones como elevadas y plenas de vida”. HEGEL, op. cit., p.121.

¹⁷²HARKOT, op. cit., p.12

¹⁷³Ibid. p.23

pro de la venganza, es la guerra para solucionar la cólera. Para conseguir una *buena imagen* es necesaria una acción agresiva en contra de los españoles, causantes de su vergüenza: "Il pense à plusieurs formes d'agression afin de sauver la face. Par fierté, par orgueil blessé, il veut rabaisser l'autre « selon les lois de l'honneur », comme garant de sa « bonne image »"¹⁷⁴. El combate entre los dos bandos pone en evidencia, en los cuerpos de los actores, la tensión afectiva que éstos padecen: el *furor* y la *cólera* se tornan inteligibles, y las reacciones físicas son expresión de la pasión que subyace en la acción.

Tanto patriotas como españoles manifiestan su estado emocional en el acontecimiento de la lucha. El poema nos aproxima a la exteriorización afectiva del sujeto y del anti-sujeto en varias estrofas, de las cuales abordaremos dos. En una de ellas, los americanos son fuente de aceleración, excitación, agitación, ansiedad, impetuosidad excesiva, resolución y sensatez. Los lexemas resaltados describen las distintas reacciones, que se mantienen a lo largo de la estrofa:

DICE: y al punto cual **fugaces** carros,
Que dada la señal, parten, y en densos
De arena y polvo torbellinos ruedan;
Arden los ejes; se **estremece** el suelo;
Estrépito confuso asorda el cielo;
Y en medio del **afan** cada cual **teme**
Que los demas **adelantarse** puedan:
Así los **ordenados** escuadrones
Que del Iris reflejan los colores
A la imágen del SOL en sus pendones,
Se **avanzan** á la lid. Oh! ¡quien temiera,
Quien, que su **ímpetu** mismo los perdiera!¹⁷⁵

En la otra, el anti-sujeto es, en un comienzo, fuente de confianza excesiva en sí mismo (soberbia que enceguece frente a las reales competencias modales y hace aventurar excesivamente el bien poseído o puesto en juego como objeto valor), pero más adelante la arrogancia se transforma en frustración, descontrol, rabia e impotencia, frente a la acción subordinante del sujeto. Resaltamos los lexemas que indican la inestabilidad emocional de los españoles:

Y el ibero **arrogante** en las memorias
De sus pasadas glorias,
Firme feroz resiste: y ya en idea
Bajo triunfales arcos, que alzar debe
La sojuzgada LIMA, se pasea.
Más su afán, su ilusión, sus artes... nada.

¹⁷⁴ Ibid. p.13.

¹⁷⁵ OLMEDO, op. cit., p.10

Ni la **resuelta** y numerosa tropa
 Le sirve. **Cede** al ímpetu tremendo:
 Y el arma de Baylen **rindio cayendo**
 El vencedor del vencedor de Europa.
Perdió el valor, mas no las **iras** pierde,
 Y en **furibunda rabia** el polvo muerde.
 Alza el párpado grave, y sanguinosos
 Ruedan sus ojos y **sus dientes crujen**:
 Mira la luz: **se indigna** de mirarla:
Acusa, insulta al cielo: y de sus labios
 Cárdenos, espumosos,
 Votos y negra sangre y hiel brotando,
 En vano un vengador, **muere**, invocando.¹⁷⁶

El enfrentamiento entre patriotas y españoles es un acontecimiento que permite al universo sociolectal americano exponer su sentir para afirmarse en los actores que lo representan. Para Hegel, la guerra es el contexto más apropiado para la consolidación de una nación: “La situación más adecuada al *epos* el conflicto del estado de guerra. En la guerra desde luego toda la nación es puesta en movimiento y experimenta en sus condiciones íntegras un profundo estímulo y actividad, puesto que aquí la totalidad como tal tiene ocasión de expresarse en sí misma.”¹⁷⁷

En el poema de Olmedo, la *moralización*, que es el último escalón en el programa pasional, corresponde a la confrontación de los valores de la venganza con los valores de la comunidad. El universo sociolectal americano difunde el alcance de la pasión dentro de sus fronteras, y aún fuera de ellas. La acogida del héroe, por parte de la comunidad, advierte la aceptación y la generalización del resultado obtenido en la acción militar. La moralización equivaldría a la sanción del programa narrativo de búsqueda; el mismo universo sociolectal (en las figuras del pueblo americano, presente y pasado, y la divinidad indígena) es el beneficiario de la acción y del alcance de la pasión, a la vez que su evaluador. El veredicto es el reconocimiento y la glorificación de los escuadrones, pero en la cima está Bolívar¹⁷⁸: “ABRE tus puertas, opulenta LIMA,/ Abate tus murallas y recibe/ Al noble triunfador que rodeado/ De pueblos numerosos, y aclamado/ ANGEL de la esperanza,/ Y GENIO de la paz y de la gloria/ En inefable magestad se avanza”¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Ibid. p.37-38.

¹⁷⁷ HEGEL, op. cit., p.132.

¹⁷⁸ El acontecimiento está asociado con las figuras principales de la batalla, los patriotas, hombres cuya presencia se entiende como condensación del ánimo y actividades nacionales. Sin embargo, una es la figura que resalta en el grupo y ese es Bolívar porque según Hegel: “[...] El suceso épico particular podría sólo entonces alcanzar la vitalidad poética si se lo funde con un individuo de la manera más estrecha. Como un poeta imagina y ejecuta el todo, así también un individuo debe permanecer en la cima con que se vincula el acontecimiento y en el cual una y la misma figura se desarrolla y se completa”. HEGEL, op. cit., p.139.

¹⁷⁹ OLMEDO, op. cit., ps.52-53

Fontanille asegura que los efectos de sentido pasionales son producidos por formas y esquemas sintácticos que tienen permanencia en el discurso como códigos identificables, reconocidos como la racionalidad de la pasión. Consideremos que las pasiones correlacionan lo sensible (la mira, la intensidad) y lo inteligible (la captación, la extensión y la cantidad), para hacer referencia a cinco códigos que posibilitan el reconocimiento de la pasión. Del lado de lo sensible están los códigos somáticos (que parten de la toma de posición del cuerpo sintiente) y figurativos (relacionados con el flujo de figuras que aparecen y desaparecen en el campo de presencia); del lado de lo inteligible, los códigos modales (asumidos como gradaciones de modos de existencia según los flujos intensivos y extensivos –con una mira y una captación– en el campo de presencia), perspectivos (que obedecen a la evaluación de la profundidad del campo de presencia) y rítmicos (en conexión con el flujo de figuras que sigue un ritmo y un tempo)¹⁸⁰.

Estos códigos se articulan para dar forma a las pasiones. En el poema, se aprecia el miedo como pasión, sentida por los españoles, que se expone como el descontrol emocional. Ésta es la expresión del cuerpo del actor que implica códigos somáticos: temblor, afonía, inmovilidad, turbación, disnea. Estos síntomas se correlacionan con unos códigos modales: una débil intensidad del *querer-hacer* (al desistir de la acción se constata un *no querer-hacer*) y una débil extensidad en el *poder-hacer* (las manifestaciones físicas de temblor, desvanecimiento y parálisis establecen un *no poder-hacer*); aunque existe un *saber-hacer* (se supone la instrucción sobre una estrategia a seguir), un *deber-hacer* (al igual que los americanos, los españoles cumplen con un compromiso con su universo sociolectal). Concluimos que la identidad modal de los españoles es ser cobardes. Al enunciar, el observador evalúa las reacciones corporales del antisujeto y describe subjetivamente su desplazamiento hacia la profundidad del campo de presencia, estableciendo unos códigos de perspectiva en la huida; esto le permite

¹⁸⁰ Según Fontanille, los *códigos somáticos* comprueban la pasión a partir de la emoción, cambios en la fisonomía, los gestos. La expresión somática es sancionada por un observador quien por medio de juicios rechaza o aprueba el código. En el discurso, el poeta rechaza la reacción de los españoles. Los *códigos figurativos* se refieren a la escena típica de la pasión. En el caso de la oda, la huida y la permanencia suponen dos roles contrarios: el del cobarde y el del valiente. La expresión con figuras puede darse por sustitución por contigüidad y transferencia de semas en relación sintagmática intrínseca, espacial, temporal o causal. Asimismo se puede dar por asociación de elementos que competen a distintos dominios sensoriales: gustativo, visual, olfativo, táctil o auditivo. Los *códigos modales* tiene que ver con las modalidades como valores modales sometidos a tensiones de la intensidad y extensidad. Para definir un rol pasional las modalidades se deben asociar, mínimamente, de dos en dos; su correlación es fuente del efecto pasional. El contacto de los cuerpos en el campo de presencia produce la expresión pasional: en la oda, el acercamiento del cobarde al valiente produce el temor y motiva la huida. Los *códigos perspectivos* están ligados a la orientación actancial de la instancia discursiva, basada en la toma de posición. Mostrar el *hacer-mal* de los españoles, plantea una perspectiva que produce unos efectos pasionales: la valentía es *portentosa*, admirable, y la cobardía es *fútil*, reprochable. La instancia discursiva configura a los españoles como actante oponente, bajo una orientación pasional de inaceptabilidad, y la contrapone a la de aceptabilidad de los patriotas. La toma de posición se hace al interior de la situación: el observador es testigo y está plantado en el centro del campo sintiendo el temor del español, al mismo tiempo que el coraje del americano. Por último, los *códigos rítmicos* que se entienden como la forma mínima de la intencionalidad; el ritmo aparece y desaparece según el orden y la frecuencia de las tensiones. La percepción de los contrastes son los valores elementales del ritmo, que es marcado en el cuerpo en la medida en que éste siente las tensiones. Así, el anti-sujeto se agita, tiembla, y se paraliza frente al rival; por el contrario, el sujeto no se inmuta ante la presencia amenazante del oponente.

tomar posición, orientando el discurso hacia la negatividad del español y emulación del patriota.

Notemos los códigos rítmicos: el ritmo acelerado del anti-sujeto contrasta con el ritmo estable del sujeto. Con respecto a los códigos figurativos, hay figuras visuales que son contrarias: mientras el universo americano se asocia con la luz intensa, el rayo, el español lo hace con la oscuridad intensa, las tinieblas. Diremos que la escena típica del cobarde es la huida: si consideramos el campo de presencia, la movilización del cobarde hacia la profundidad señala el oscurecimiento de su presencia; por otra parte, con la exclusividad que tiene el valiente al ocupar el solo el campo, su presencia brilla y resalta. La identidad del universo patriota se construye en la rivalidad con el universo ibérico: el primero con la caracterización de aceptable y eufórico, en oposición al segundo que es inaceptable y disfórico. Resaltamos la evaluación de la instancia discursiva; con negrilla las referencias al anti-sujeto y sobre subrayado las del sujeto:

¡O portento inaudito!
Que el bello nombre de COLOMBIA escrito
Sobre su frente en torno despedía
Rayos de luz tan viva y refulgente
Que deslumbrado **el español desmaya,**
Tiembla, pierde la voz, el movimiento:
Solo para la **fuga** tiene aliento.

ASí cuando en la noche algun **malvado**
Vá á descargar el brazo levantado;
Si de improviso lanza un rayo el cielo,
Se pasma, y el puñal trémulo suelta:
Yelo mortal á su furor sucede;
Tiembla, y horrorizado retrocede.
Ya no hay mas combatir. El **enemigo**
El campo todo y **la victoria cede**¹⁸¹.

...

TENDIÓ su manto lóbrego la noche:
Y las reliquias del **perdido bando,**
Con sus **tristes y atónitos caudillos,**
Corren sin saber donde **espavoridas,**
Y de su sombra misma **se estremecen.**
Y al fin **en las tinieblas ocultando**
Su afrenta y su pavor desaparecen¹⁸².

¹⁸¹ OLMEDO, op. cit., p.19-20

¹⁸² Ibid. p.22

...

Arden cien pinos: y á su luz las sombras
Huyeron, cual poco antes **desbandadas**
Huyeron de la ESPADA de COLOMBIA
Las vandálicas huestes debeladas¹⁸³.

Ahora bien, el coraje de los americanos se opone al miedo de los españoles. El rol del primer sujeto pasional es la injerencia, mientras el del segundo es la inhibición.

El relato de la Oda se sostiene en un programa de prueba dentro del cual los americanos buscan recuperar el objeto valor sobre un programa de humillación y vergüenza, cuyo eje articulador y activador es la cólera, presentada como divina, poética y humana. La resolución de este conflicto es presentado como un proyecto de paz bajo la tutela de un Dios perteneciente a la ideología del dominador frente al que se esgrime el proceso de emancipación. Éste es el cometido del sujeto de acción, cuyo deber es el de actuar en representación del Dios, pero al mismo tiempo de la Patria, y son ellos quienes lo recompensan.

¹⁸³ OLMEDO, op. cit., p.23

6. ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS SEMÁNTICAS SUPERFICIALES EN EL OBJETO DE ESTUDIO

6.1 ESTRUCTURAS TEMÁTICAS

En la oda “La victoria de Junín. Canto a Bolívar”, como en todo discurso, los contenidos se jerarquizan según su modo de ocurrencia en la enunciación. Algunos de esos contenidos se ubican en el nivel temático. Éste tiene que ver con los conceptos abordados por la instancia de discurso, anclados a una dimensión cognitiva y que son expuestos a lo largo de la operación enunciativa través de ciertas figuras que en conjunto constituyen el universo semi-simbólico particular de cada práctica discursiva:

[...] lo temático debe ser concebido sin ninguna ligazón con el universo del mundo natural: se trata de contenidos, de significados de los sistemas de representación, que no tienen un elemento correspondiente en el referente... *lo temático se caracteriza por su aspecto propiamente conceptual.* Así, el /amor/, o el /odio/, la /bondad/ o la /maldad/ no existen, digamos, en el plano de la percepción: son conceptos abstractos.¹⁸⁴

A lo temático corresponden todos aquellos significados que, estando asociados con el mundo interior manifiestan el sentido a través de categorías conceptuales. Las construcciones temáticas son de naturaleza autónoma, es decir no dependen de otros contenidos como los figurativos, pero entablan una relación de correspondencia con ellos, pues ellos, justamente, son su forma expresiva. Se puede distinguir entre lo temático específico y lo temático genérico. Un concepto expresado en forma genérica como /guerra/, por ejemplo, tendrá a /muerte/ y /horror/ como temas específicos. Todas aquellas categorías de corte general implicarán otros temas más específicos, pero siempre se tratará de la relación entre unos y otros supeditada a su existencia en el interior de un discurso dado.

6.2 ESTRUCTURAS FIGURATIVAS

Los significados figurativos remiten forzosamente a otra cosa, sea una tematización o una axiología. Los contenidos figurativos, muy frecuentemente, dependen de los temáticos, dado que los primeros llegan a tener sentido en la expresión de formas concretas, del mundo natural, de los segundos. Los sentidos humanos son el soporte de acción de lo figurativo en los sistemas de representación:

¹⁸⁴ Cf., COURTÉS, Op. Cit., p. 238

Será, pues, considerado como figurativo, en un universo de discurso dado (verbal o no verbal), todo lo que puede estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto; en pocas palabras, todo lo que depende de la percepción del mundo exterior¹⁸⁵.

El acceso de lo figurativo a los datos¹⁸⁶ del mundo perceptible sirve para afirmar unos valores inscritos en un sistema determinado expuesto por un discurso. Lo figurativo se mueve así entre dos polos opuestos: *lo figurativo icónico* y *lo figurativo abstracto*. El primer tipo de figuratividad produce la mejor *ilusión referencial*, haciendo posible la asunción de algo tan próximo a la realidad que se confundiría con ella. La descripción detallada produce la sensación de semejanza (*iconocidad*). Por el contrario, lo *figurativo abstracto* utiliza sólo unos pocos detalles referenciales. El paso de un extremo figurativo al otro sucede gradualmente.

6.3 LO TEMÁTICO, LO FIGURATIVO Y LO AXIOLÓGICO EN LA ODA

En “La victoria de Junín. Canto a Bolívar” aparece la oposición figurativa entre /ascenso/ vs. /descenso/ la cual hace relación a la /verticalidad/, contenidas dentro de la idea de /espacialidad/. Por su carácter icónico, tanto el /ascenso/ como el /descenso/ aluden a rasgos más específicos. El primero se corresponde con /alto/; a partir de éste se determinan los rasgos temáticos /celestial/, /sagrado/, /inmortal/, /divino/, /superior/. En cuanto al segundo, hay una correlación entre /descenso/ y /bajo/ con la que se plantea los temas /terrenal/, /humano/, /mortal/, /infernial/, /inferior/.

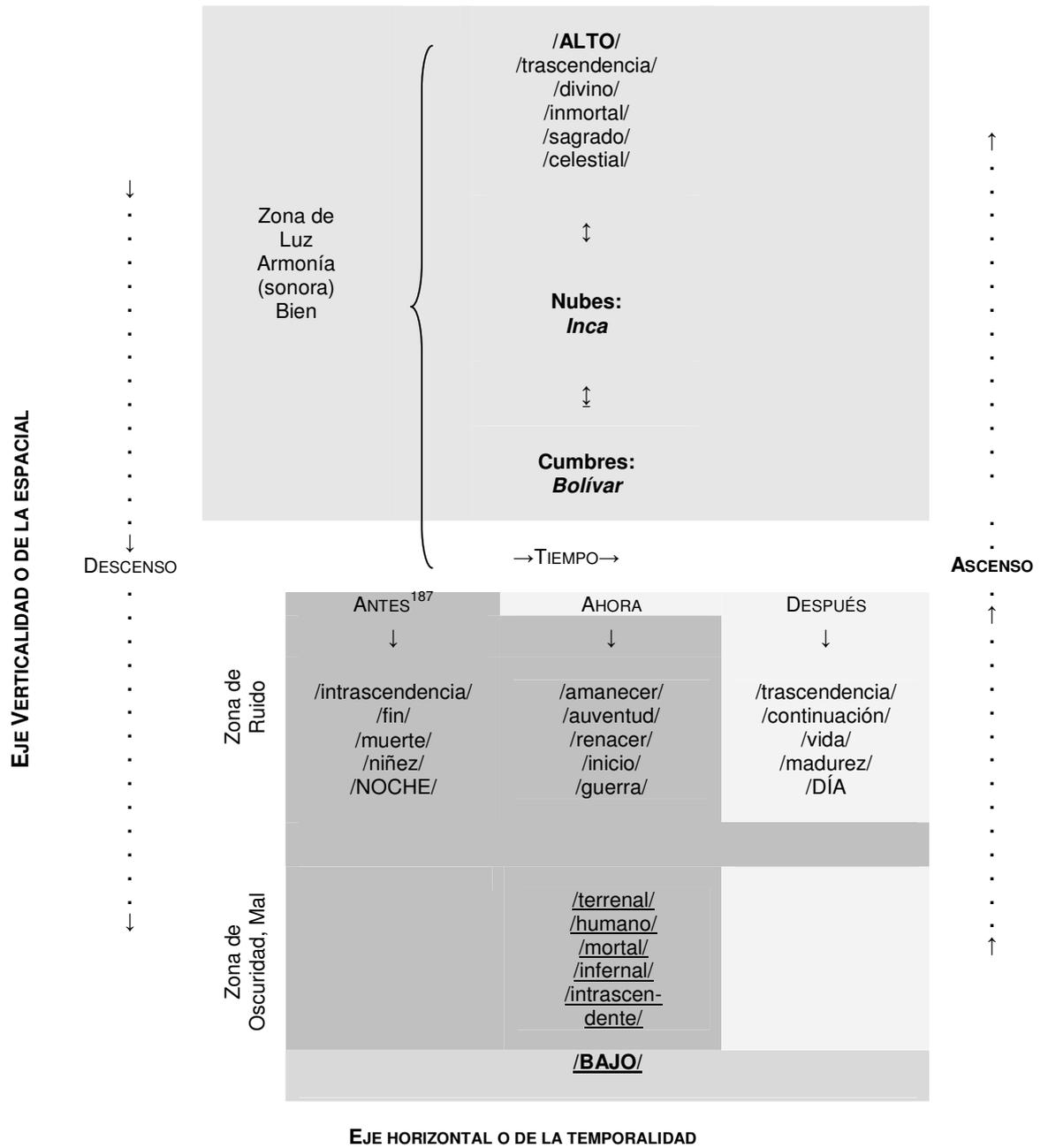
De igual forma se entabla la dicotomía /antes/ vs. /después/, mediada por el elemento temático /ahora/, tripleta que es englobada por la noción de /temporalidad/ en el eje de lo /horizontal/. En el poema, lo que es *anterior* es puesto en correspondencia con /noche/. El /ahora/ permite considerar el paso de la /noche/ al /día/a través de un momento intermedio que es el /amanecer/. /Paz/, /libertad/, /vida/, /inicio/ confluyen en la figura /día/, mientras que /Guerra/, /esclavitud/, /muerte/, /fin/ convergen en /noche/.

La presentación de unas categorías que engloban y otras englobadas sirven para proponer un esquema asociativo cuyo mecanismo de operación es posibilitado por la existencia de dos pares de categorías figurativas /luz/ vs. /oscuridad/ y /armonía/ vs. /ruido/. Estos dos grupos permiten la articulación entre las categorías /verticalidad/ y /horizontalidad/. Sin embargo, habría que mencionar una categoría aún más general que cobija todo el sistema figurativo en la oda /bien/ vs /mal/.

¹⁸⁵ Cf., COURTÉS, op Cit., p. 238.

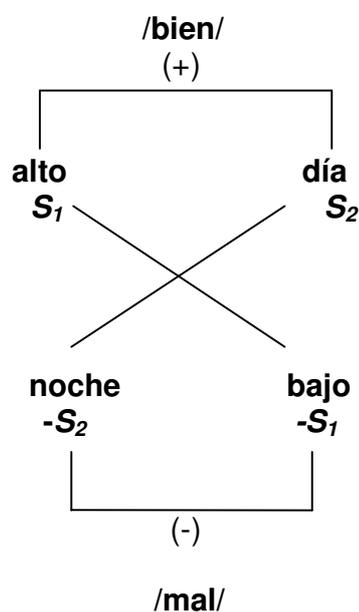
¹⁸⁶ Ibid. P. 240

FIGURA 24. RELACIÓN FIGURATIVA Y TEMÁTICA EN LA ODA.



¹⁸⁷ La zona gris intenso representa la oscuridad, la clara representa la luminosidad

La axiología hace propicia la articulación entre /espacialidad/ y /temporalidad/. Lo aceptable y eufórico se concreta en los rasgos figurativos **alto :: día**; todos los temas que están en consonancia con estas figuras tiene, igualmente, una valoración positiva. A su vez, los temas que se categorizan dentro de lo inaceptable y disfórico son representados en **bajo :: noche**. Si tomamos los rasgos figurativos de cada uno tenemos: **alto : bajo :: día : noche**. La evaluación axiológica aportaría el sustrato temático general de las figuras espacio-temporales planteadas en la oda. Dicha dicotomía englobante sería /bien/ vs /mal/, a partir de la cual se podrían organizar no sólo las series de rasgos figurativos sino además los temáticos:



Ahora, podemos plantear las relaciones entre lo temático y lo figurativo. Inicialmente tomaremos los temas que guardan relación con /verticalidad/ para poner de manifiesto las figuras que hacen perceptible la noción eufórica de /espacialidad/. Existe un espacio intermedio en la noción de /verticalidad/, cuya identificación se hace al reconocer dos límites expuestos por el discurso: /nubes/ y /cumbres de los Andes/, correspondientes a lo /alto/ y /bajo/ respectivamente. Estos dos demarcaciones sólo son alcanzadas por /Huaina Capac/ y /Bolívar/, el primero aparece entre /nubes/ para profetizar la batalla de Ayacucho, y el segundo, quien posa en lo alto del collado. /Bolívar/ trasgrede el espacio medio en la figura del /águila caudal/, y de la misma forma el /cóndor/ y la /musa/. Igualmente, el /rayo/ que proviene del /cielo/ cruza esta misma zona.

Los movimientos que se dan entre /alto/ : /bajo/ tienen que ver con /ascenso/ : /descenso/, como ya se había mencionado. Lexemas como /volar/, /elevarse/, /levantar/, /alzarse/, /subir/ aparecen en repetidas ocasiones para señalar la /elevación/:

al templo vuelas ínclito Bolívar
 a su encuentro volará impaciente tu juventud, Colombia belicosa
 cuando tarde al emíreo el vuelo arrebatases (Bolívar)
 y vuelan denodados a los campos de muerte y gloria cierta (juventud)
vuela en su fuga a mi Sagrada Cuzco (el español)
 sublime a la región del Sol se eleva (el cóndor)
 ¿cuál audacia te elevó a los cielos (musa)?
 a la región etérea se levanta (la frente de los Andes
 entre cándidas nubes se levanta (el Inca)
 y en sus pulidas manos levantando... (las doncellas)
 el arte osado levantaba (las pirámides)
 y se alza el Vengador. –Desde otros mares (Bolívar)
se alzan, arman, y al orden de batalla (los patriotas)
alza el párpado grave y sanguinosos (el español)
 ya se alzan los magníficos trofeos
 de los altares que le alzó la Grecia (a la libertad)
 y de su centro se derrama y sube por los cerúleos ámbitos del cielo
sube en clamores y alaridos lleno (el aire)

Por otro lado, lexemas como /lanzar/, /descender/, /precipitarse/, /derribar/,
 /arrojar/, /soltar/, /caer/, /postrar/, /hundirse/ figurativizan el /descenso/:

de repente lanza un rayo el cielo
se lanza al circo polvoroso (la musa)
lánzase a tierra con el hierro en mano (La-Mar)
 sobre los montes y de allí desciende (la musa)
 el que ya desciende presto y apercebido a la pelea (Bolívar)
 al carro vencedor se precipita (la musa)
 rasga y arroja las indignas tocas (Aquiles)
 el fulmíneo arcabuz de sí arrojado (La-Mar)
 se pasma, y el puñal trémulo suelta
 las víctimas cayeron a millares
húndete al negro averno derrocada (guerra)

Además de la referencia explícita a /ascenso/ vs /descenso/, también se
 encuentran los diferentes rasgos figurativos que describen los temas inscritos en
 /alto/: /bajo/. En los siguientes cuadros se clasifican las diferentes figuras que
 dan forma a los contenidos temáticos, asociados por antonomasia: /alto/ vs. /bajo/
 y /día/ vs. /noche/. Los dos pares de categorías están englobados por /bien/ vs.
 /mal/.

FIGURA 25. CLASIFICACIÓN DE LAS FIGURAS EN LA /VERTICALIDAD

| <u>NIVEL TEMÁTICO</u> | | | | |
|---|---|--|--|---|
| <i>/bien/ vs /mal/</i> | | | | |
| <i>/alto/ vs /bajo/</i> | | | | |
| celestial vs. terrenal | divino vs. humano | divino vs. infernol | inmortal vs. mortal | trascendente vs. intrascendent e |
| <p>nubes vs. Andes nubes vs. nieblas águila vs. rebaño rayos del Sol vs. sombras tinieblas collado de Junín vs. hondos precipicios aéreo cetro vs. férreo cetro rayo vs. trueno</p> | <p>fulgentes faros vs. sanguinosos visos Marte vs. Colombia éter vs. tierra empíreo vs. Peana religión vs. superstición ósculo santo vs. querella de muerte</p> | <p>Bolívar : ángel vs. españoles : hidra Paz vs. guerra empíreo vs. averno Vestales vs. Furias diosa de la libertad vs. monstruo de la guerra furor celestial vs. tartáreo furor</p> | <p>Musa vs. seres mortales Inca vs. Bolívar Sol vs. Hombre</p> | <p>hombre vs. mujer brillo de la espada vs. orín ignominioso Sol vs. astros luna vs. venus : Bolívar vs. otros héroes guerreros vs. garzones circo polvoroso vs. beldad de Siros paves : espada : yelmo vs. galas femeniles : valentía vs. cobardía sobre el collado de Junín : sobre cimas de cadáveres vs. jinetes derribados : desertor postrado</p> |

NIVEL FIGURATIVO

FIGURA 26. CLASIFICACIÓN DE LAS FIGURAS EN LA /ESPACIALIDAD/

| <u>NIVEL TEMÁTICO</u> | | |
|---|--|--|
| /bien/ vs /mal/ | | |
| /día/ vs /noche/ | | |
| /inicio/ vs. /fin/ | /vida/ vs /muerte/ | /trascendente/ vs /intrascendente/ |
| <p>libertad vs. esclavitud : brillo de la espada vs. servil cadena</p> <p>nueva edad del Inca vs. yugo de los reyes</p> <p>nuevas leyes vs. antiguo cautiverio</p> <p>canto de victoria : patrióticas canciones : bullicioso coro : ronco parche del clarín sonoro : la voz de la naturaleza vs. relinchar del alazán : tremen las cumbres : clamores y alaridos : son de trompetas : rugir : ruido del cañón :</p> <p>paz : claro día vs. guerra : noche</p> | <p>bullentes linfas de Apurímac vs torrentes de sangre rocas</p> <p>fecundadas : madres vs cadáveres y miembros esparcidos vivífico ardor vs tinieblas hijos vs armas parricidas útil arado vs orín ignominioso vivífico ardor vs hielo mortal</p> | <p>Andes : libertad vs. pirámides : esclavitud</p> <p>lazo federal vs lazos de amor</p> <p>felicidad : cantos vs tristeza : llanto</p> |

NIVEL FIGURATIVO

En el discurso del poema, las figuras que remiten a la espacialidad, temporalidad, luminosidad, sonoridad y temperatura permiten el reconocimiento de diversos temas. Cuando un contenido figurativo, como la espacialidad, se realiza en el discurso, aquél entra en tensión con el rasgo temático al cual sustituye y produce unos grados de intensidad perceptiva e interpretativa, ligados a su modo de existencia. Además, la interacción entre los contenidos comunes da la entrada a una dimensión evaluadora del discurso que acompaña a la dimensión pragmática del mismo.

Iniciaremos el análisis con la aparición del Inca, ya que hay varios elementos que sirven para enlazar las distintas figuras en el discurso. En la presentación de Huaina Capac, el /cielo/ se muestra como un plano de transición entre /éter/ y /tierra/. En el verso “*entre cándidas nubes se levanta*”, la forma realizada /nubes/ convoca al contenido potencial /cielo/, que en asociación con /levantar/ figurativizan lo /alto/. El /éter/ que “*allá lejos purísimo aparece/ y en rósea luz bañado resplandece*” entra en tensión con /tierra/, potencializado en “*nieblas figuraban a su planta*”. Surge un juego de oposición y tensión patémica entre /alto/ y /bajo/, planteado a partir de la realización de /nubes/ y /nieblas/. Las dos comparten la característica de ser masas visibles de aire, las unas menos densas que las otras, por lo que las primeras están más elevadas que las segundas. Las dos funcionarían como los límites entre /empíreo/ y /cielo/ y /cielo/ y /tierra/. Al ser actualizados éstos contenidos, se suscita la afirmación de dos figuras, igualmente contrapuestas /divino/ y /humano/.

La percepción de lo /divino/ es difícil para lo /humano/; desde la /tierra/ el Inca aparece como una *venerada Sombra*, a causa de la excesiva proyección lumínica del éter. El efecto de la luz del éter proyectada por detrás del Inca, produce el efecto de sombra. Ese /no-poder ver bien/ del *humano* tiene su razón de ser en la superioridad de lo /divino/ cuya comprensión es vedada para el hombre. Sin embargo, la instancia de discurso sí logra ponerse al nivel de la figura de Huaina-Capac para describirlo minuciosamente. Como sucede en la consideración religiosa judeo-cristiana, una instancia discursiva evalúa la luz y lo alto como expresiones de lo /divino/. El término *cándidas* permite asumir el contenido /bien/ y asociarlo con la figura /divino/, e inversamente el contenido /mal/, figurado por la oscuridad, en /nieblas/ y por lo bajo, en /planta/.

Ahora retrocederemos al inicio del poema en donde la instancia presenta la figura del /trueno/ en explosión. La cualidad que aquí se manifiesta es la de sonoridad. La determinación evaluadora del fenómeno telúrico como *horrendo* agrupa otras expresiones que tienen la misma caracterización disfórica: “el trueno horrendo que en fragor revienta”, “ya el formidable *estruendo/ del atambor en uno y otro bando*”, “*estrépito confuso asorda el cielo;*”, “y el brillo y estridor de los aceros”, “y el choque asaz horrendo”, “*¡atroz, horrendo choque, de azar lleno, cual aturde y espanta en su estallido/ de hórrida tempestad el postrer trueno*”. Todos estos contenidos realizados actualizan la isotopía /guerra/ y se incluyen aquellos que

mantengan su rasgo disfórico. Incluso la voz de Bolívar es una manifestación de la guerra: “*Su voz un trueno*”.

La isotopía /paz/ sería la oposición de la isotopía guerra, dada su denotación eufórica: “*Paz para siempre. Furia de la guerra,/ húndete al hondo averno derrocada*”. Al enunciar el desplazamiento de /guerra/ hacia el averno, que es un lugar de oscuridad, se está haciendo una asociación con lo *bajo*, y, dada la antítesis, /paz/ estaría en conjunción con lo *alto*. Si /guerra/ es figurado por la /oscuridad/, /paz/ lo es por /luz/: “De esta mansión de paz y luz he visto”. Como ya habíamos visto en el análisis de la aparición del Inca, la *luz* y lo *alto* son manifestaciones de lo *divino*; en ese caso el enunciador era Huaina Capac. La apelación a la *paz* y el rechazo a la *guerra* se dan en la enunciación de los *jefes* y la *muchedumbre*, y sería desde lo humano que el contenido /guerra/ se realiza. En este análisis surge un nuevo espacio, más *bajo* aún que lo *humano* y es lo *infernado*, allá es a donde ha de movilizarse la *guerra*. Aquí funciona el criterio de /bien/ y /mal/, establecido para lo *divino* y lo *humano*, respectivamente, y en la ubicación de /paz/ y /guerra/ dentro de cada uno de estos dos espacios son catalogados como *bueno* y *malo*, en su orden. Por otra parte, ese espacio que queda delimitado por el *éter* y por el *infierno* estaría figurado por la *inflamada esfera*, espacio a lo ancho del cual el trueno se expande.

La figura que se asocia con el /trueno/ es el /rayo/. En las leyes telúricas, el trueno tiene razón de ser por el rayo. El rayo surge del espacio celeste, y, consecuentemente, el trueno es producto de la rápida expansión del aire, repentinamente calentado por el rayo. La cualidad que se focaliza con el rayo es el calor, pero también la luz. El rayo *inflama*, con su calor, a la *esfera* en la que se manifiesta el trueno. Que el lugar de procedencia del rayo sean las nubes, autoriza la asociación con lo /divino/, pues como ya se había afirmado antes las nubes son la frontera del espacio divino. El rayo figurativiza un *furor divino*, supuesto por un *furor infernal* en: “y mi pecho y mi musa enardeciera/ en tartáreo furor, del león de España,” en oposición a “apenas el querido/ nombre de libertad su pecho inflama/ y de amor patrio la celeste llama/ prende en su corazón adormecido”. En su contacto con la *esfera* el *furor divino*, y por ello eufórico, se vuelve disfórico; es en ese instante en el que deja de ser *divino* para transformarse en *humano*. El *furor* es contagiado al ámbito de lo *terrenal*, produciéndose como consecuencia la *guerra*. Es por esta razón que las expresiones que hacen referencia al calor se asocian con el *furor* de la guerra: “que erguida la cerviz y el ojo ardiendo/ en bélico furor salta impaciente”, “arden los ojos; se estremece el suelo”, “el trueno horrendo que en fragor revienta/ y sordo retumbando se dilata por la inflamada esfera”, “¿Quién me dará a templar el voraz fuego/ en que ardo todo yo?...”, “venganza, indignación, furor le inflaman,/ y allá en su pecho hierven como fuegos/ que de un volcán en las entrañas braman”, “el brazo agita y en el pecho prende/ del que su patria y libertad defiende”, “arde en venganza el pecho americano; y cuando vence, todo lo perdona”. La reiteración de la expresión *pecho*, asociada con el *furor* deriva en la concepción del tema la motivación

pasional de la guerra, cuya índole es *divina*. Esta pasión es el *furor* y está supeditado a otra pasión que es la *venganza*, pero ésta caracteriza a un actante específicamente, que es reconocido en lo *americano*

Ahora bien, en lo que se ha señalado anteriormente, dos figuras actoriales participarían en la concatenación de isotopías. De un lado lo *español*, figurado en el /león de España/, y por otro, lo *americano*. Con la asociación de lo *español* y el *furor infernal* emerge su contraposición con lo *americano* y el *furor divino*. De hecho es en la guerra en donde se figurativiza la confrontación entre los dos. Con todo lo expuesto, es viable considerar a las estructuras narrativas del discurso como actualizantes de las estructuras elementales que representan las figuras. Existen dos programas narrativos, uno que funciona como un *hacer transformador* y otro como su *contra-programa*. El sujeto del primero es un actante cuyo fin es el de transformar un estado de vergüenza, a partir de un *furor celestial* y de unas competencias para la acción: *saben hacer la guerra* “en cien crudas batallas vencedores”, *pueden hacer la guerra* “suya es la fuerza, y el valor es nuestro”, *deben hacer la guerra* “dentro en el corazón por PATRIA jura/ cumplir la orden fatal; y a la victoria/ o a noble y cierta muerte se apresura”. Este sujeto, figurado por los *guerreros americanos*, reciben el influjo de la divinidad para ser investidos de un “querer hacer la guerra” del que carecían: “y apenas el querido/ nombre de libertad su pecho inflama,/ y de amor patrio la celeste llama/ prende en su corazón adormecido”. El sujeto de acción no poseía el amor patrio y tampoco creían en la libertad, pero ese *furor* que la divinidad le contagia le *hace querer la guerra y creer en la libertad*. Estar *adormecidos* es lo mismo que estar faltos de entusiasmo de apasionamiento. Su transformación pasional se da en la sublevación del *furor divino* que los hace entrar en *cólera*.

Sin embargo, ese *querer* del sujeto de acción se convierte en un *deber* “que en otros campos de inmortal memoria/ la PATRIA os pide, y el destino os manda/ otro afán, nueva lid, mayor victoria”. Podría reconocerse el deseo de *venganza* en Huaina Capac, quien en su discurso deja ver la *cólera* que incita a la malevolencia. El Inca sería el destinador de la acción guerrera. La guerra sería la acción transformadora de la *venganza* en *gloria*, y por ende en *honor*: “Allí, no sin misterio/ venganza y gloria nos darán los Cielos./ ¡Oh valle de AYACUCHO bienhadado!/ campo serás de gloria y de venganza.../ mas no sin sangre....yo me estremeciera,/ si mi ser inmortal no lo impidiera!”. Es muy particular que el *honor* esté figurado en el actor *Bolívar*, por ser quien tiene la competencia cognitiva del *saber hacer* en la acción bélica: “tú la salud y honor de nuestro Pueblo/ serás viviendo, y Angel poderoso/ que lo proteja cuando/ tarde al empíreo el vuelo arrebatases”. El *laurel* y el *mirto* son las figuras del honor y la gloria, pero de manera más sobresaliente la asociación con lo *alto*: “la espada de Bolívar aparece,/ y a todos los guerreros,/ como el Sol a los astros, oscurece”. El uso de la mayúscula concentra e intensifica el valor de Bolívar, resaltando el grado de honor que merece por su participación en la batalla, pero es su ubicación en lo *alto* y la emisión de luz lo que los identifica con aquello que trasciende lo *humano*, en

un nivel casi divino. En el poema, el Sol es la figura de la divinidad, es el centro de luz, de calor y símbolo de lo *alto* y *trascendente*, pues es el propiciador de la vida en la tierra: “tu vivífico ardor todos los seres/ anima y reproduce; por ti viven/ y acción, salud, placer, beldad reciben”. De hecho, si hay una isotopía de la divinización de Bolívar por el honor en la batalla y está marcada por la expresión *salud* reiterativa tanto en el enaltecimiento de Bolívar por su acción en la batalla, como en la exaltación de la acción del Sol en la tierra”. *Bolívar Ángel* sería la figura de esa elevación a la condición divina.

La causa del *furor* y asimismo de la *venganza* es la *vergüenza* por la destrucción del imperio de los Incas: “y la devastación del grande imperio/ en riqueza y poder igual al mío...”; y por la *muerte* y *esclavización* de su gente: “de esta mansión de paz y luz he visto/ correr las tres centurias/ de maldición, de sangre y servidumbre: “y el imperio regido por las Furias”, “torrentes mil de sangre se cruzaron/ aquí y allí: las tribus numerosas/ al ruido del cañón se disiparon:/ y los restos mortales de mi gente/ aún a las mismas rocas fecundaron”. La *servil cadena* figura la esclavitud del pueblo de Huaina Capac. “La tiniebla de sangre y servidumbre/ que ofuscaba la lumbre/ de tu radiante faz pura y serena” sugiere la asociación de la *oscuridad* con la *humillación* del pueblo, pero además la afectación de la existencia de la divinidad, el Sol, al opacarse su luz y al obstaculizarse su acción vivificante. Este sería el motivo del *furor divino*, por el que contagia a los americanos, quienes comparten de igual modo la afectación. La *muerte* y la *servidumbre*, así correlacionadas con la oscuridad, serán disfóricas en todo el discurso, y están además figuradas dentro de la especialidad de lo *bajo*. El contenido extenso que actualiza la expresión *servil cadena* es la de la *atadura que impide la libertad de movimiento y que somete a otra voluntad*. *Servil cadena* tendría el estatuto de un contenido concentrado y tónico que realza el carácter intenso en la interpretación de la esclavitud. La manifestación de la vergüenza es la tristeza, una de los estereotipos de la transformación de la vergüenza según Harkot de la Taille “no hay punto en estos valles y estos cerros/ que no mande tristísimas memorias.”, aunque, como ya se constató, esta tristeza deviene en malevolencia.

El ejecutor del contraprograma es el anti-sujeto en el nivel narrativo del discurso, su destinador es, por la referencia con lo infernal, una entidad infernal y por tanto maligna, según la asociación con lo *bajo* y *oscuro*. Su hacer busca mantener el estado de *sometimiento* que afronta el sujeto y de *obstaculización* que afecta a la divinidad. La figura es la del *mal* batallando contra el *bien* en busca de la *dominación*. Sin duda que esta es una concepción religiosa claramente cristiana. Los rasgos asociativos del anti-sujeto son la *oscuridad* y lo *bajo*, pues la figura que permite reconocerle es la *tiniebla*, equiparable con *nieblas*. Este actante oponente es figurado por los *guerreros españoles*.

El objeto por el que se confrontan los dos, sujeto y anti-sujeto, el poder, de liberarse el uno, y de someter el otro. Con la apropiación del objeto libertad, se

transformará el estado de la divinidad, y es el Sol el primer destinador de dicho objeto: “venció Bolívar: el PERU fue libre;/ y en triunfal pompa LIBERTAD sagrada/ en el templo del Sol fue colocada”. El objeto adquiere el estatuto que identifica a la divinidad, destinataria de la libertad. Al salir vencedor en la prueba, el sujeto de acción hace suyo el poder sobre el otro y logra la desapropiación de la libertad de manos del anti-sujeto: “rompiste la cadena aborrecida: /la rebelde cerviz hollaste:/ grande gloria alcanzaste”, y en retribución recibe el *honor* y la *gloria*. En tercer lugar, el pueblo es el destinatario de la libertad: “O LIBERTAD. Si al PUEBLO AMERICANO/ la solemne misión ha dado el Cielo/ de domeñar el monstruo de la guerra, /y dilatar tu imperio soberano/ por las regiones todas de la tierra/ y por las ondas todas de los mares”, pero además, al transformarse el estado de *guerra*, el objeto que recibe es el nuevo estado, la *paz*: “ya cesa el mal y el llanto de la tierra”. Este cambio narrativo y pasional es “la nueva edad al INCA prometida/ de libertad, de paz y de grandeza”. La competencia pragmática y pasional que tienen tanto el sujeto como el anti-sujeto para hacer la guerra, el resistir y pelear, y el furor, los ponen en un nivel comparable, pero el triunfo del primero le da la supremacía: “Así place al destino. Oh! Ved al Cóndor/ al peruviano rey del pueblo aerio/ a quien ya cede el águila el imperio”.

En la confrontación de los rasgos de identidad del sujeto y el anti-sujeto, todos aquellos que pertenecen al sujeto son eufóricos y los que califican al anti-sujeto son de índole disfórica:

| sujeto | anti-sujeto |
|-------------------|--------------------------|
| <i>Bravo</i> | <i>Fiero</i> |
| <i>Impetuoso</i> | <i>Altanero</i> |
| <i>Patriota</i> | <i>Duro opresor</i> |
| <i>Esforzado</i> | <i>Insolente</i> |
| <i>Feroz</i> | <i>Vil</i> |
| <i>Valeroso</i> | <i>Iracundo</i> |
| <i>Valiente</i> | <i>Asesino</i> |
| <i>Intrépido</i> | <i>Ultrajador</i> |
| <i>Ardiente</i> | <i>Usurpador</i> |
| <i>Firme</i> | <i>Estúpido</i> |
| <i>Soldado</i> | <i>Vicioso</i> |
| <i>Afortunado</i> | <i>Feroz</i> |
| <i>Noble</i> | <i>Supersticioso</i> |
| <i>Ufano</i> | <i>Blasfemo</i> |
| <i>Presto</i> | <i>Insensato</i> |
| <i>Impaciente</i> | <i>Ciego</i> |
| <i>Belicoso</i> | <i>Soberbio</i> |
| <i>Intrépido</i> | <i>Cobarde</i> |
| <i>Corajudo</i> | <i>Arrogante</i> |
| <i>vencedor</i> | <i>Humillado-vencido</i> |

La *cobardía* y la *valentía* son dos figuras, fácilmente identificables con la *oscuridad* y la *luz*, respectivamente. El discurso señala el *temor* que le produce al cobarde situarse en el campo de lo lumínico, del bien; su reacción es la pérdida del *furor*, que se transforma en *hielo mortal*. La *muerte*, entonces, es una figura asociada a la cobardía, y, por oposición, la *vida* lo es con la valentía: “así cuando en la noche algún malvado/ va a descargar el brazo levantado; /si de improviso lanza un rayo el cielo,/se pasma, y el puñal trémulo suelta:/ yelo mortal a su furor sucede;/ tiembla, y horrorizado retrocede”. Por una remisión a lo *alto* y lo *bajo*, la *valentía* estaría en consonancia con la *trascendencia* de lo *alto*, y la *cobardía* con la *intrascendencia* de lo *bajo*.

La figura de Bolívar reúne todos los valores de la guerra, y son numerosas las expresiones que constituyen roles actoriales en el discurso:

- BOLÍVAR**
- árbitro
 - águila caudal
 - hijo de Colombia y Marte
 - Marte entre los Traces
 - vengador
 - Dios irritado
 - sacerdote celoso
 - Luna
 - Sol
 - HEROE
 - hijo, amigo y vengador del Inca
 - ángel poderoso
 - tempestad
 - triunfador
 - libertador
 - vencedor glorioso
 - maestro
 - brazo de Marte sanguinario
 - ángel de la esperanza
 - genio de la paz y de la guerra
 - brazo vengador del Sol

Entre estas denominaciones, la de ‘*hijo de Colombia y Marte*’, llama la atención por reforzar el contenido divinizador de la asociación con el Sol. Esta relación entre una figura terrenal, Colombia, y una divina, Marte, daría como resultado la asunción de una condición semi-divina de Bolívar. Por otra parte, Bolívar *genio* está conectado con unas competencias cognoscitivas que hacen parte de la isotopía de Bolívar el *ejecutor intelectual* de la guerra. El contenido cataforizado del *saber hacer la guerra* de Bolívar lleva a reconocerle en el inicio del poema como quien “*a la hueste contraria observa, cuenta, /y en su mente la rompe y*

desordena,/ y a los mas bravos a morir condena”, él es quien muestra el campo, partir, acometer, vencer manda, y con su genio y fortuna arrastra, anima e importuna. El furor de Bolívar es contagiado a los guerreros, como Necochea, a través de su mirada, el rayo, que con sus indicaciones tácticas podrán asegurarle un triunfo como el que él obtendría.

Finalmente, citaremos la figura del *erotismo* expresada en la *mujer* y, por una asociación con ésta, en la *naturaleza*. “Los senos albos y tersos” sugeridos en la comparación con los vasos de alabastro, las gentiles formas, el cabello esparcido, la belleza de la mujer, conjugados con la mención de “*los cóncavos senos de la tierra*”, actualizan la atracción hacia la una y la otra.

7. CONCLUSIONES

El análisis semiótico que hemos desarrollado, luego de hacer un acercamiento a lo tensivo, narrativo, pasional y figurativo, arroja algunos elementos para la elaboración de la significación primaria en la enunciación de la oda. La guerra es el resultado del contagio de la cólera que le infunde la divinidad a la tierra. El rayo es la figura que genera un *querer hacer* al pueblo americano, el sujeto de acción. Esta sublevación afectiva provee de la competencia para *hacer la guerra*. Los guerreros americanos poseían un *poder hacer* que se manifiesta en el *valor* y la *destreza para combatir*: “suya es la fuerza y el valor es nuestro”. El trueno es la representación de la propagación de la ira divina a todo lo terrenal.

El trueno es el sonido disfórico de la guerra, es “el choque asaz”, “el estruendo”, “el estrago”, intensificado por la voz de Bolívar, que de igual forma es figurativizada por el trueno. La guerra también aparece bajo la figura de las tormentas que, en sus momentos de oscuridad, son la perdición del español; pero que, con sus emisiones de luz, los rayos, causan pánico en él. La expresión de la divinidad en el rayo asusta y revela la identidad cobarde del actante opositor. En la tradición judeo-cristiana a la que hace alusión el poema, los males causados a los americanos por los españoles, ubican a éstos en lo /bajo/, más exactamente asociado con lo /infernol/. La luz es para la figura infernal una amenaza a la que *debe huirle*.

Por otro lado, con respecto a la distinción entre sujeto apasionado y sujeto de acción, se trata de una divergencia entre ellos. Uno es el destinador y otro el sujeto que va en busca del objeto. El sujeto apasionado es la divinidad, el Inca, y el sujeto de acción son los guerreros americanos. La vergüenza, según Elizabeth Harkot de la Taille, debe ser resarcida por el mismo sujeto avergonzado, en este caso el Inca y su pueblo pretérito. Por lo anterior, la guerra por la venganza no lograría saldar la falta afectiva. La imagen del pasado de humillación y tristeza continuaría latente en la memoria del colectivo social americano como una deuda fiduciaria no resuelta. Quien debería ejecutar la acción vengativa son los afectados, pero el hecho de estar ya muertos y no poseer un cuerpo actuante, lo hacen *dependiente* de otro para hacer, ya que ese es un *poder* que no posee.

Los intereses del sujeto de acción son distintos de los del sujeto apasionado o destinador. Uno de ellos, primero y superpuesto a otros, es la *alta fama*. La identidad modal del sujeto parece ser la *lealtad* a los motivos que producen la cólera y suscitan la guerra. El amor propio, el orgullo y el anhelo del reconocimiento por las hazañas del combate son antepuestos a la libertad y al amor patrio. El héroe no busca la trascendencia de la colectividad del pueblo, sino su propio beneficio *el honor*. El actor *juventud Peruana*, que hace parte del sujeto de acción, no cree en la venganza y no *quiere hacer la guerra*: “Si: los que antes

desatar no osaban/ los lazos de jazmín y rosa”. Su identidad modal es muy cercana a la del burgués que vive en la comodidad con las facilidades que da el dinero: entre sedas y aromas arrullados”. En su universo de creencias no está el pasado de humillación del pueblo del Inca, que necesita ser reparado. El Inca les hace *saber* sobre los males vividos por su gente, a la vez que los contagia de un *querer hacer la guerra*. Su estado es el de una entidad no atormentada, inane, despreocupada. En el discurso del Inca se menciona el *imperio*, el cual aparece como isotopía de la vergüenza y la humillación del pueblo. Por otro lado, la *patria*, en el discurso del poeta, se consolida como la isotopía del *honor y la gloria*. De modo que, el querer que pueda tener el sujeto pasional está disociado de aquel del sujeto de acción.

Es contradictorio que siendo la *devastación del imperio, la muerte y la servidumbre* las circunstancias motivadoras de la vergüenza, el Inca pida no retornar el imperio: “yo con riendas de seda rejé el pueblo,/y cual Padre le amé; mas no quisiera/ que el cetro de los INCAS renaciera”, pero sí la libertad. La muerte, por otro lado, es irreversible.

Uno de los elementos temáticos presentados en el discurso, es el erotismo figurativizado en la naturaleza y la belleza femenina. Lo anterior aporta una consideración del mundo posible en la oda, en la cual la mujer es una figura de sensualismo que no tiene participación en las acciones por la patria. Su rol es el de madre y esposa que se encarga del hogar, carente de la figura paterna a causa de la guerra. La familia americana del mundo posible en la oda está compuesta por huérfanos y viudas. Apoyados en Hegel, diremos que el poema, como representación poética de la realidad no se consolida como palabra épica por no revelar “un espíritu nacional en su vida ética familiar, en las condiciones públicas de la guerra y la paz, en sus necesidades, artes, usos, intereses, en suma, una imagen de toda la fase y modo de la conciencia”¹⁸⁸.

La América renovada por la acción transformadora está fundad sobre la dicotomía odio vs amor. La enemistad entre los dos, sujeto y anti-sujeto, lleva a una acción ‘parricida’, en la que se enfrentan los descendientes con su familia de sangre. Los americanos son tan descendientes de los españoles como de los Incas, y aún así la confrontación a muerte. El Inca niega el legado de la *religión, luces, costumbres y leyes* que los americanos tienen de los españoles, pero el sentimiento que mueve a *malevolencia* es el *odio* hacia lo español por el pasado vergonzoso del que fueron causantes. Contradictoriamente, el discurso incita al amor patrio, que mueve a los guerreros americanos, amor que se figura en un *lazo federal*, y aún proyecta la unión de los pueblos para vivir en la *paz* y en la *guerra*. El discurso del poeta termina por acentuar esta oposición entre amor y odio: “yo me diré feliz si mereciere/ por premio a mi osadía/ una mirada tierna de las Gracias, / y el aprecio y amor de mis hermanos,/ una sonrisa de la PATRIA mia,/ y el odio y el furor de

¹⁸⁸ Cf., HEGEL, p.

los tiranos”. Esta ambivalencia de valores, bien se podrían instaurar en la familia, foco de la sociedad. El amor fundamentado en la venganza y la violencia son pilares del discurso de la oda.

Al mismo respecto de la nueva América, ésta está apoyada en la civilidad de lo federal, en las leyes. Hay una idea de Patria, y a su vez de Nación, pero también de Estado. El centro de poder es Bolívar, quien es legitimado por el poema para acceder a la cabeza del nuevo régimen americano. Esto llevaría a la hipótesis de que el poema no es de carácter épico, dado que en la epopeya no se concibe la idea de una Nación legislada y dependiente de una figura de poder. Según Hegel, “hay dos clases de realidad nacional: primero un mundo del todo positivo con los usos más específicos por cierto de este pueblo, en esta época determinada, en este lugar geográfico y climático, estos ríos, montañas, bosques y ámbito circundante en general; en segundo término, la sustancia nacional de la conciencia espiritual con referencia a la religión, la familia, la comunidad, etc.” El poema muestra una realidad nacional en la que se reconoce el territorio americano, pero el imaginario nacional que incluye la religión, la familia y la comunidad es deforme: la religión es una mezcla politeísta entre la concepción judeo-cristiana y una naturalista en la que el Sol es el Dios, la familia no es una institución con todos sus miembros, pues carece de la figura paterna, y la comunidad es ‘etérea’, no se concreta en su hacer cotidiano. Por otra parte, en cuanto al repudio de la condición estatal, Hegel arguye que:

El sentido del derecho y la equidad, las costumbres, el ánimo, el carácter tienen al contrario que surgir como su único origen y su apoyo, de manera que el entendimiento no puede todavía consolidarlos y contraponerlos en forma de realidad prosaica al corazón, a los estados anímicos individuales y a la pasión. Una condición estatal configurada dentro de una constitución organizada con leyes elaboradas, una justicia eficaz, una administración bien ordenada, con ministerios, cancillerías, policía, etc. hay que rechazarla como el ámbito de una acción auténticamente épica¹⁸⁹.

Bolívar es la figura a la que más roles figurativos y actoriales se le asigna. También es la figura que reúne todos los valores relacionados con la guerra y el poder, pero es casi imposible identificar valores que, dejando de un lado la individualidad, aludan a la comunidad. Esa ambivalencia de valores hace infranqueable la división entre lo individual y lo colectivo. Esta sería otro razón para deslegitimar el valor épico de la oda.

El interés de este análisis ha sido sólo el de abrir una puerta a la consideración semiótica de la literatura e incitar a otros investigadores, desde otras disciplinas, a ver esta propuesta como un recurso para la ampliación o profundización en los discursos del siglo XIX. Han quedado descritos los procesos previos de producción de la significación relacionada con las figuras de la oda en los niveles semionarrativo, axiológico y retórico, lo que sirve de base para adelantar mejores

¹⁸⁹ Ibid., HEGEL, p.124

hipótesis interpretativas, en el sentido histórico, social y político del poema con respecto de un universo ideológico relacionado con la construcción del imaginario de las naciones latinoamericanas y bolivarianas de hoy. Con ello, se ha ido reconfigurando una interpretación del mundo posible configurado en la oda. El círculo de las mímisis ricoeurianas se completa con la presentación de estas conclusiones y se apresta a ser objeto de infinitas interpretaciones futuras, en una semiosis sin límites, como lo enuncia Peirce.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc. El Genio del paganismo. Traducido del Francés por Marco Aurelio Galmarini. Muchnik editores S. A. Barcelona, 1993.

BRICEÑO JÁUREGUI S.J., Manuel. "El genio literario griego de la cultura clásica" Ambientación y análisis. Volumen I. Bogotá: Bibliográfica Colombiana, 1996.

COURTÉS, Joseph. Análisis Semiótico del Discurso. *Del enunciado a la enunciación*. Versión Española de Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Gredos, 1997,

ECO, Umberto . "Lector in fábula". (La cooperación interpretativa en el texto narrativo). 2ª edición. Barcelona: Lumen, 1987.

FABRI, Paolo. El Giro Semiótico. Traducción de Juan Vivanco Gefaell. Barcelona: Gedisa, 1999

Facultad de Ciencias Humanas. Palabra Viva. Universidad Industrial de Santander. Boletín Trimestral. No.04, (enero-marzo de 1999).

FONTANILLE Jacques. « Sémiotique de textes et discours (méthode d'analyse) », en: MUCCHIELLI Alex (sous la direction). Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines. 2^e Ed., Paris: Armand Colin, 2004. Traducción de Horacio Rosales.

FONTANILLE, JACQUES. Semiótica del discurso. Lima: Universidad de Lima y F.C.E. 2001, capítulo I. (Del título original: Sémiotique du discours. Limoges: Presses Universitaires de Limoges PULIM, 1998. Traducción de Oscar Quezada Macchaivello y Desiderio Blanco).

GENTIL, Bruno. "Poesía y Público en la Grecia Antigua". Barcelona: Sirmio-Quadernis Cremona, Biblioteca General, 1996. Traducción de Xavier Riu.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIÁN. FONTANILLE, JACQUES. Semiotica de las pasiones. Traducción "Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores. México: Siglo XXI. 1994.

GURMENDÉZ, Carlos. Tratado de las pasiones. Fondo de cultura económico. México. 1986

HAMMON, Philippe, Pour un statut sémiologique du personnage littéraire. Paris. 1972.

HARKOT DE LA TAILLE, Elizabeth. Bref examen sémiotique de la honte. Nouveaux actes sémiotiques. Université de Limoges, 2000.

HEGEL, George W.F. LA POESIA. Traducción de Alfredo Llanos. Tomada de la 2ª edición alemana de 1842. Buenos Aires: Siglo XXI, 1985. Volumen 8.

INKE GUNIA, KLAUS MEYER-MINNEMANN, en: JANIK, Dieter. La literatura en la formación de los Estados Hispanoamericanos (1800-1860). Biblioteca Iberoamericana. Ververt. Fundación Patrimonio Cultural Prusian. Vol. 67, 1998,

MARCHESE, Angelo. FORRADELLAS, Joaquín. Diccionario de Retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 1998.

MARTÍNEZ, Armando. La Construcción de una Nueva Historia Política. Programa de Trabajo Intelectual. Bucaramanga: UIS.

QUELLET, Pierre. Poétique du regard. Littérature, perception, identité. Presses Universitaires de Limoges, 2000.

PIMENTEL, Luz Aurora. El espacio en la ficción. México: Siglo XXI, 2001.

QUELLET, Pierre. Poétique du regard. Littérature, perception, identité. Pulim, Presses Universitaires de Limoges. Les éditions du Septentrion. 2000.

RESTREPO, Mariluz. Ser-Signo-Interpretante. Filosofía de la Representación de Charles S. Peirce. Santafé de Bogotá: Significantes de Papel, 1993.

RICOEUR, Paul. Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente del sentido. México: Siglo XXI, 2001.

_____. Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. Madrid: series "Libros Europea" en Cristiandad. 1987.

VILAR, Pierre. Iniciación al vocabulario del análisis histórico. Traducción castellana de M. Dolors Folch. Barcelona: Crítica-Grupo, Grijalbo, 1980.

ANEXO

“LA VICTORIA DE JUNÍN. CANTO A BOLÍVAR”

El trueno horrendo que en fragor revienta
Y sordo retumbando se dilata
Por la inflamada esfera,
Al Dios anuncia que en el cielo impera.

Y el rayo que en Junín rompe y ahuyenta
La hispana muchedumbre
Que, más feroz que nunca, amenazaba,
Sangre y fuego, eterna servidumbre,

Y el canto de victoria
Que en ecos mil discurre, ensordeciendo
El hondo valle y enriscada cumbre,
Proclaman á BOLÍVAR en la tierra

* OLMEDO, José Joaquín. ”. Imprenta española de M. Calero. Londres, 1826.

Árbitro de la paz y de la guerra.

Las soberbias pirámides que al cielo

El arte humano osado levantaba

Para hablar á los siglos y naciones,

Templos, dó esclavas manos

Deificaban en pompas á sus tiranos,

Ludibrio son del tiempo, que con su ala

Débil, las toca, y las derriba al suelo,

Después que en fácil juego el fugaz viento

Borró sus mentirosas inscripciones;

Y bajo los escombros, confundido

Entre la sombra del eterno olvido,

¡Oh de ambición y de miseria ejemplo!

El sacerdote yace, el Dios y el templo;

Más los sublimes montes, cuya frente

A la región etérea se levanta,

Que ven las tempestades á su planta

Brillar, rugir, romperse, estupendas

Moles sentadas sobre bases de oro,

La tierra con su peso equilibrado, (1)

**Jamas se moverán. Ellos burlando
De ajena envidia y del protervo tiempo
La furia y el poder serán eternos
De LIBERTAD y de VICTORIA heraldos,
Que con eco profundo
A la postrema edad dirán del mundo:**

**"Nosotros vimos de JUNIN el campo,
"Vimos que al desplegarse
"Del Perú y de Colombia las banderas
"Se turban las legiones altaneras,
"Huye el fiero español despavorido,
"O pide paz rendido.
"Venció BOLIVAR: el Perú fue libre;
"Y en triunfal pompa LIBERTAD sagrada
"En el templo del Sol fue colocada.**

**¿Quién me dará templar el voraz fuego
En que ardo todo yo? Trémula, incierta,
Torpe la mano vá sobre la lira
Dando discorde son. ¿Quién me liberta
Del Dios que me fatiga ...?**

Siento unas veces la rebelde Musa
Cual bacante en furor vagar incierta
Por medio de las plazas bulliciosas,
O sola por las selvas silenciosas,
O las risueñas playas
Que manso lame el caudaloso Guayas; (2)
Otras el vuelo arrebatada tiende
Sobre los montes, y de allí desciende
Al campo de Junín, y ardiendo en ira
Los numerosos escuadrones mira,
Que el odiado pendon de España arbolan,
Y en cristado morrion y peto armada,
Cual amazona fiera,
Se mezcla entre las filas la primera
De todos los guerreros,
Y á combatir con ellos se adelanta,
Triunfa con ellos y sus triunfos canta.

Tal en los siglos de virtud y gloria,
Donde el guerrero solo y el poeta
Eran dignos de honor y de memoria,

La musa audaz de Píndaro divino,
Cual intrépido atleta,
En inmortal porfía
Al griego estadio concurrir solía.
Y en esto hirviendo y en amor de fama,
Y del metro y del número impaciente
Pulsa su lira de oro sonora,
Y alto asiento concede entre los dioses
Al que fuera en la lid mas valeroso,
O al mas afortunado.
Pero luego envidiosa
De la inmortalidad que les ha dado,
Ciega se lanza al circo polvoroso,
Las alas rapidísimas agita,
Y al carro vencedor se precipita.
Y desatando armónicos raudales
Pide, disputa, gana,
O arrebatada la palma á sus rivales. (3)

¿Quién es aquel que el paso lento mueve
sobre el collado que á Junín domina?
¿Qué el campo desde allí mide, y el sitio

**Del combatir y del vencer designa?
Que la hueste contraria observa, cuenta,
Y en su mente la rompe y desordena,
Y á los mas bravos á morir condena,
Cual águila caudal que se complace
Del alto cielo en divisar su presa
Que entre el rebaño mal segura pace?
Preñada en tempestades le rodea
Nube tremenda: el brillo de su espada
Es el vivo reflejo de la gloria:
Su voz un trueno: su mirada un rayo.
¿Quién, aquel que al trabarse la batalla,
Ufano como Nuncio de Victoria,
Un corcel impetuoso fatigando
Discurre sin cesar por toda parte...?
¿Quién, sino el hijo de Colombia y Marte?**

**Sonó su voz: "Peruanos,
Mirad allí los duros opresores,
De vuestra patria. Bravos Colombianos
En cien duras batallas vencedores,
Mirad allí los enemigos fieros**

Que buscando venís desde Orinoco:

Suya es la fuerza, y el valor es vuestro;

Vuestra será la gloria.

Pues lidiar con valor y por la patria

Es el mejor presagio de Victoria.

Acometed: que siempre

De quien se atreve mas el triunfo ha sido:

Quien no espera vencer, ya está vencido."

Dice: y al punto cual fugaces carros,

Que dada la señal, parten, y en densos

De arena y polvo torbellinos ruedan;

Arden los ejes; se estremece el suelo;

Y en medio del afán cada cual teme

Que los demás adelantarse puedan:

Así los ordenados escuadrones

Que del Iris reflejan los colores (4)

O la imagen del Sol en sus pendones,

Se avanzan á la lid. Oh! ¡quien temiera,

Quien, que su ímpetu mismo los perdiera! (5)

Perderse! No, jamas: que en la pelea

Los arrastra y anima y importuna
De BOLIVAR el genio y la fortuna.
Llama improviso al bravo NECOCHEA;
Y mostrándole el campo,
Partir, acometer, vencer le manda,
Y el guerrero esforzado,
Otra vez vencedor, y otra cantado, (6)
Dentro en el corazón por Patria jura
Cumplir la orden fatal; y á la victoria
O á noble y cierta muerte se apresura.

Ya el formidable estruendo
Del atambor en uno y otro bando;
Y el son de las trompetas clamoroso,
Y el relinchar del alazán fogoso,
Que erguida la cerviz y el ojo ardiendo
En bélico furor salta impaciente
Do más se encruelece la pelea;
Y el silbo de las balas que rasgando
El aire llevan por doquier la muerte;
Y el choque asaz horrendo
De selvas densas de ferradas picas;

**Y el brillo y estridor de los aceros
Que el sol reflequen sanguinosos visos;
Y espadas, lanzas, miembros esparcidos
O en torrentes de sangre arrebatados,
Y el violento tropel de los guerreros
Que mas feroces mientras mas heridos,
Dando y volviendo el golpe redoblado,
Mueren, mas no se rinden.... Todo anuncia
Que el momento ha llegado,
En el gran libro del destino escrito,
De la venganza al PUEBLO AMERICANO,
De mengua y de baldón al castellano.**

**Si el fanatismo con sus furias todas,
Hijas del negro averno me inflamara,
Y mi pecho y mi musa enardeciera
En tartáreo furor, del león de España,
Al ver dudoso el triunfo, me atreviera
A pintar el rencor y horrible saña.
Ruge atroz, y cobrando
Mas fuerza en su despacho se abalanza,
Abriéndose ancha calle entre los haces**

**Por medio el fuego y contrapuestas lanzas,
Rayos respira, mortandad y estrago,
Y sin pararse á devorar la presa,
Prosigue en su furor, y en cada huella
Deja de negra sangre un hondo lago.**

**En tanto el Argentino valeroso
Recuerda que vencer se le ha mandado;
Y no ya cual caudillo, cual soldado
Los formidables ímpetus contiene
Y uno en contra de ciento se sostiene,
Como tigre furiosa
De rabiosos mastines acosada,
Que guardan el redil, mata, destroza,
Ahuyenta sus contrarios; y aunque herida
Sale con la victoria y con la vida.**

**Oh capitán valiente,
Blasón ilustre de tu ilustre patria,
No morirás; tu nombre eternamente
En nuestros fastos sonará glorioso,
Y bellas ninfas de tu PLATA undoso**

**A tu gloria darán sonoro canto
Y á tu ingrato destino acerbo llanto. (7)**

**Ya el intrépido MILLER aparece
Y el desigual combate restablece.
Bajo su mando ufana
Marchar se ve la juventud peruana
Ardiente, firme, á perecer resuelta,
Si acaso el hado infiel vencer le niega.
En el arduo conflicto opone ciega
A los adversos dardos firmes pechos,
Y otro nombre conquista con sus hechos. (8)**

**¿Son esos los garzones delicados
Entre seda y aromas arrullados? (9)
¿Los hijos del placer, son esos fieros?
Si: que los que antes desatar no osaban
Los dulces lazos de Jazmín y rosa
Con que amor y placer los enredaban,
Hoy ya con mano fuerte
La cadena quebrantan ponderosa
Que ató sus pies, y vuelan denodados**

**A los campos de muerte y gloria cierta,
Apenas la alta fama los despierta
De los guerreros que su cara patria
En tres lustros de sangre libertaron;
Y apenas el querido
Nombre de libertad su pecho inflama,
Y de amor patrio la celeste llama
Prende en su corazón adormecido.**

**Tal el joven Aquiles (10)
Que en infame disfraz y en ocio blando
De lánguidos suspiros,
Los destinos de Grecia dilatando,
Vive cautivo en la beldad de Sciros;
Los ojos pace en el vistoso alarde
De arreos y de galas femeniles
Que de India y Tiro y Menfis opulenta
Curiosos mercadantes le encarecen.
Mas á su vista apenas resplandecen
Pavés, espada y yelmo que entre gasas
El Itacense astuto le presenta:
Pásmasese recobra, y con violenta**

**Mano el templado acero arrebatando,
Rasga y arroja las indignas tocas,
Parte, traspasa el mar y en la troyana
Arena muerte, asolación, espanto
Difunde por doquier: todo le cede....
Aun Héctor retrocede....
Y cae al fin; y en derredor tres veces
Su sangriento cadáver profanado
Al veloz carro atado
Del vencedor inexorable y duro,
El polvo barre del sagrado muro.**

**Ora mi lira resonar debía
Del nombre y las hazañas portentosas
de tantos capitanes que este día
la palma del valor se disputaron,
Digna de todos... Carvajal... y Silva... (11)
Y Suares... y otros mil... Mas de improviso
La espada de BOLIVAR aparece,
Y á todos los guerreros,
Como el Sol á los astros, oscurece.**

**Yo acaso más osado le cantara,
Si la meonia Musa me prestara (12)
La resonante trompa que otro tiempo
Cantaba al crudo Marte entre los Traces,
Bien animado las terribles haces,
Bien los fieros caballos, que la lumbre
De la égida de Palas espantaba.**

**Tal el héroe brillaba
Por las primeras filas discurriendo.
Se oye su voz, su acero resplandece,
Do mas la pugna y el peligro crece.
Nada le puede resistir... Y es fama,
¡O portento inaudito!
Que el bello nombre de Colombia escrito
Sobre su frente en torno despedía
Rayos de luz tan viva y refulgente
Que deslumbrado el español desmaya,
Tiembla, pierde la voz, el movimiento;
Solo para la fuga tiene aliento.**

Así cuando en la noche algún malvado

**Va á descargar el brazo levantado;
Si de improviso lanza un rayo el cielo,
Se pasma, y el puñal trémulo suelta:
hielo mortal á su furor sucede;
Tiembla, y horrorizado retrocede.
Ya no hay mas combatir. El enemigo
El campo todo y la victoria cede.
Huye cual ciervo herido, y á donde huye
Allí encuentra la muerte. Los caballos
Que fueron su esperanza en la pelea,
Heridos, espantados por el campo
O entre las filas vagan, salpicando
El suelo en sangre que su crin gotea:
Derriban al jinete, lo atropellan,
Y las catervas van despavoridas,
O unas en otras con terror se estrellan.**

**Crece la confusión, crece el espanto:
Y al impulso del aire, que vibrando
Sube en clamores y alaridos lleno
Tremen las cumbres que respeta el trueno.
Y discurriendo el vencedor en tanto**

**Por cimas de cadáveres y heridos
Postra al que huye, perdona á los rendidos.**

**PADRE del universo, Sol radioso,
Dios del Perú, modera omnipotente
El ardor de tu carro impetuoso,
Y no escondas tu luz indeficiente....
Una hora más de luz... (13) Pero esta hora
No fue la del destino. El Dios oía
El voto de su pueblo; y de frente
El cerco de diamantes desceñía.
En fugaz rayo el horizonte dora;
En mayor disco menos luz ofrece,
Y veloz tras los Andes se oscurece.**

**Tendió su manto lóbrego la noche:
Y las reliquias del perdido bando,
Con sus tristes y atónitos caudillos,
Corren sin saber donde espavoridas,
Y de su sombra misma se estremecen.
Y al fin en las tinieblas ocultando
Su afrenta y su pavor desaparecen.**

**¡Victoria por la Patria! ¡oh Dios! Victoria.
Triunfo á Colombia: y á BOLIVAR gloria.**

**Ya el ronco parche y el clarín sonoro
No á presagiar batalla y muerte suena,
Ni á enfurecer las almas: mas se estrena
En alentar el bullicioso coro
De vivas y patrióticas canciones.
Arden cien pinos: y á su luz las sombras
Huyeron, cual poco antes desbandadas
Huyeron de la Espada de Colombia
Las vandálicas huestes debeladas.**

**En torno de la lumbre,
El nombre de BOLIVAR repitiendo
Y las hazañas de tan claro día,
Los jefes, y la alegre muchedumbre
Consumen en acordes libaciones
De Baco y Ceres los celestes dones.**

"Victoria, paz, clamaban,

Paz para siempre. Furia de la guerra,
Húndete al hondo averno derrocada.
Ya cesa el mal y el llanto de la tierra.
Paz para siempre. La sanguínea espada,
O cubierta de orín ignominioso,
O en útil arado transformada
Nuevas leyes dará. Las varias gentes
Del mundo, que á despecho de los cielos
Y del ignoto ponto proceloso,
Abrió á Colon su audacia ó su codicia,
Todas ya para siempre recobraron
En Junín libertad, gloria y reposo."

Gloria, *mas no reposo*; de repente
Clamó una voz de lo alto de los cielos
Y á los ecos los ecos por tres veces
Gloria, mas no reposo, respondieron.
El suelo tiembla; y cual fulgentes faros
De los Andes las cúspides ardieron.
Y de la noche el pavoroso manto
Se trasparenta, y rásgase, y el éter
Allá lejos purísimo aparece,

Y en rósea luz bañado resplandece.

Cuando improviso, veneranda Sombra

En faz serena y ademan augusto

Entre cándidas nubes se levanta.

Del hombro izquierdo nebuloso manto

Pende, y su diestra aéreo cetro rige:

Su mirar noble, pero no sañudo;

Y nieblas figuraban á su planta

Penacho, arco, carcax, flechas y escudo.

Una zona de estrellas

Glorificaba en derredor su frente

Y la borla imperial de ella pendiente.

Miró á Junín: y plácida sonrisa

Vagó sobre su faz. "Hijos, decía,

Generación del Sol afortunada,

Que con placer yo puedo llamar mía.

Yo soy Huayna Capac: soy el postrero

Del vástago sagrado: (14)

Dichoso Rey, mas padre desgraciado.

De esta mansión de paz y luz he visto

Correr las tres centurias

De maldición, de sangre y servidumbre:

Y el imperio regido por las Furias."

"No hay punto en estos valles y estos cerros

que no mande tristísimas memorias.

Torrentes mil de sangre se cruzaron

Aquí y allí: las tribus numerosas

Al ruido del cañón se disiparon:

Y los restos mortales de mi gente

Aun á las mismas rocas fecundaron.

Mas allá un hijo espira entre los hierros

De su sagrada majestad indignos... (15)

Un insolente y vil aventurero

Y un iracundo sacerdote fueron

De un poderoso Rey los asesinos...

¡Tantos horrores y maldades tantas

por el oro que hollaban nuestras plantas!"

"Y mi Huáscar también, (16),,¡Yo no vivía!

Que de vivir, lo juro, bastaría,

Sobrara á debelar la hidra española

Esta mi diestra triunfadora, sola."

Y nuestro suelo, que ama sobre todos

El Sol mi padre, en el estrago fiero

No fue, ¡oh dolor! Ni el solo, ni el primero.

Que mis caros hermanos

El gran Guatimozín y Motezuma

Conmigo el caso acerbo lamentaron

De su nefaria muerte y cautiverio,

Y la devastación del grande imperio,

En riqueza y poder igual al mío...

Hoy con noble desdén ambos recuerdan

El ultraje inaudito, y entre fiestas

Alevosas el dardo prevenido,

Y el lecho en vivas ascuas encendido."

"Guerra al Usurpador,- ¿Qué le debemos?

¿Luces, costumbres, religión ó leyes...?

¡Si ellos fueron estúpidos, viciosos,

Feroces, y por fin supersticiosos!

¿Qué religión? ¿la de Jesús? ...¡Blasfemos!

Sangre, plomo veloz, cadenas fueron

Los sacramentos santos que trajeron.
No estableció la suya con mas ruina
El mentido profeta de Medina.
¡Oh religión! ¡oh fuente pura y santa
De amor y de consuelo para el hombre!
¡Cuantos males se hicieron en tu nombre!
¿Y qué lazos de amor...? Por los oficios
De la hospitalidad mas generosa
Hierros nos dan: por gratitud, suplicios.
Todos, sí, todos: menos uno solo;
El mártir del amor americano:
De paz, de caridad apóstol santo;
Divino Casas, de otra patria digno. (17)
Nos amó hasta morir.- Por tanto ahora
En el empíreo entre los Incas mora."

"En tanto la hora inevitable vino
Que con diamante señaló el destino,
A la venganza y gloria de mi pueblo.
Y se alza el Vengador.- Desde otros mares
Como sonante tempestad se acerca:
Y fulminó. Y del Inca en la Peana, (18)

**Que el tiempo y su poder furial profana,
Cual de un Dios irritado en los altares
Las víctimas cayeron á millares.
¡Oh campos de Junin!¡Oh predilecto
Hijo y Amigo y Vengador del Inca!
¡Oh pueblos, que formáis un pueblo solo
Y una familia, y todos sois mis hijos!
Vivid, triunfad...."**

**El inca esclarecido
Iba á seguir: mas de repente queda
En éxtasis profundo embebecido:
Atónito en el cielo
Ambos ojos inmóviles ponía,
Y en la improvisa inspiración absorto
La sombra de una estatua parecía.**

**Cobró la voz al fin. "Pueblos, decía,
La página fatal ante mis ojos
Desenvolvió el Destino, salpicada
Toda en purpúrea sangre; mas en torno
También en bello resplandor bañada.**

jefe de mi nación, nobles Guerreros,
Oíd cuanto mi oráculo os previene,
Y requerid los inclitos aceros,
Y en vez de cantos nueva alarma suene:
Que en otros campos de inmortal memoria
La Patria os pide, y el destino os manda
Otro afán, nueva lid, mayor victoria."

Las legiones atónitas oían:
Mas luego que se anuncia otro combate,
Se alzan, arman, y al orden de batalla
Ufanas y prestísimas corrieran;
Y ya de acometer la voz esperan.

Reina el silencio. Mas de su alta nube
El Inca exclama. "De ese ardor es digna
La ardua lid que os espera;
Ardua, terrible, pero al fin postrera.
Ese adalid vencido (19)
Vuela en su fuga á mi sagrada Cuzco;
Y en su furia insensata
Gentes, armas, tesoros arrebatá,

**Y á nuevo azar entrega su fortuna.
Venganza, indignación, furor le inflaman,
Y allá en su pecho hierven como fuegos
Que de un volcán en las entrañas braman."**

"Marcha: y el mismo campo donde ciegos

En sangrienta porfía (20)

Los primeros tiranos disputaron

Cual de ellos sol dominar debía,

Pues el poder y el oro dividido

Templar su ardiente fiebre no podía:

En ese campo, que á discordia ajena

Debió su infausto nombre, y la cadena

Que después arrastró todo el imperio;

Allí, no sin misterio

Venganza y gloria nos darán los Cielos.

¡Oh valle de Ayacucho bienhadado!

Campo serás de gloria y de venganza....

Mas no sin sangre... Yo me estremeciera,

Si mi ser inmortal no lo impidiera!"

"Allí BOLIVAR, en su heroica mente

**Mayores pensamientos revolviendo,
El nuevo triunfo trazará, y haciendo
De su genio y poder un nuevo ensayo,
Al joven Sucre prestará su rayo. (21)
Al joven animoso,
A quien del Ecuador montes y ríos
Dos veces aclamaron victorioso.
Ya se verá en la frente del Guerrero
Toda el alma del Héroe reflejada,
Que él le quiso infundir de una mirada."**

**"Como torrentes desde la alta cumbre
Al valle en mil raudales despeñados,
Vendrán los hijos de la infanda Iberia,
Soberbios en su fiera muchedumbre,
Cuando á su encuentro volará impaciente
Tu juventud, Colombia belicosa,
Y la tuya ¡oh Perú! De fama ansiosa,
Y el caudillo impertérrito á su frente."**

**¡Atroz, horrendo choque, de azar lleno!
Cual aturde y espanta en su estallido**

**De hórrida tempestad el postrer trueno.
Arder en fuego el aire,
En humo y polvo oscurecerse el cielo,
Y con la sangre en que rebosa el suelo
Se verá el Apurimac de repente
Embravecer su rápida corriente."**

**"Mientras por sierras y hondos precipicios
A la hueste enemiga
El impaciente Córdova fatiga:
Córdova, á quien inflama
Fuego de edad, y amor de patria y fama;
Córdova, en cuyas sienes con bello arte
Crecen y se entrelazan
Tu mirto Venus, tus laureles Marte.
Con su Miller los Húsares recuerdan
El nombre de Junín: Vargas su nombre, (22)
Y Vencedor el suyo con su Lara
En cien hazañas cada cual mas clara."**

**"Allá por otra parte,
Serenos, pero siempre infatigables;**

Terrible cual su nombre, batallando (23)

Se presenta La Mar: y se apresura

La tarda rota del protervo bando.

Era su antiguo voto, por la patria

Combatir y morir. Dios complacido

Combatir y vencer le ha concedido.

Mártir del pundonor, he aquí tu día.

Ya la calumnia impía

Bajo tu pie bramando confundida,

Te sonrío la PATRIA agradecida.

Y tu nombre glorioso,

Al armónico canto que resuena

En las floridas márgenes del Guayas,

Que por oírlo su corriente enfrena,

Se mezclará; y el pecho de tu amigo

Tus hazañas cantando y tu ventura

Palpitará de gozo y de ternura."

"Lo grande y peligroso

Huela al cobarde, irrita al animoso.

¡Que intrepidez! Que súbito coraje

El brazo agita y en el pecho prende

**Del que su patria y libertad defiende!
El menor resistir es nuevo ultraje.
El jinete impetuoso,
El fulmíneo arcabuz de sí arrojado,
Lánzase á tierra con el hierro en mano,
Pues le parece en trance tan dudoso
Lento el caballo, perezoso el plomo.
Crece el ardor.- Ya cede en toda parte
El número al valor, la fuerza al arte."**

**"Y el ibero arrogante en las memorias
De sus pasadas glorias,
Firme, feroz resiste: y ya en idea
Bajo triunfales arcos, que alzar debe
La sojuzgada Lima, se pasea.
Mas su afán, su ilusión, sus artes...nada.
Ni la resuelta y numerosa tropa
Le sirve. Cede el ímpetu tremendo:
Y el arma de Baylén rindió cayendo
El vencedor del vencedor de Europa.
Perdió el valor, mas no las iras pierde,
Y en furibunda rabia el polvo muerde.**

**Alza el párpado grave, y sanguinosos
Ruedan sus ojos y sus dientes crujen:
Mira la luz: se indigna d mirarla:
Acusa, insulta al cielo: y de sus labios
Cárdenos, espumosos,
Votos y negra sangre y hiel brotando,
En vano un vengador, muere, invocando."**

**¡Ah! Ya diviso míseras reliquias
Con todos sus caudillos humillados
Venir pidiendo paz. (24) Y generoso
En nombre de BOLIVAR y la Patria
No se la niega el Vencedor glorioso.
Y su triunfo sangriento,
Con el ramo feliz de paz corona.
Que si Patria y honor le arman la mano
Arde en venganza el pecho americano;
Y cuando vence, todo lo perdona.**

**"Las voces, el clamor de los que vencen,
Y de Quinó las ásperas montañas, (25)
Y los cóncavos senos de la tierra,**

**Y los ecos sin fin de la ardua tierra,
Todo repite sin cesar, Victoria."**

**"Y las bullentes linfas de Apurimac
A las fugaces linfas de Ucayale (26)
Se unen, y unidas llevan presurosas
En sonante murmullo y alba espuma,
Con palmas en las manos y coronas
Esta nueva feliz al Amazonas.
Y el espléndido rey al punto ordena
A sus delfines, ninfas y sirenas
Que en clamorosos plácidos cantares
Tan gran victoria anuncien á los mares.**

**"Salud, ó Vencedor. O Sucre, vence;
Y de nuevo Laurel orla tu frente.
Alta esperanza de tu insigne patria,
Como la palma al margen de un torrente
Crece tu nombre... Y sola, en este día
Tu gloria, sin BOLIVAR, brillaría.
Tal el astro de Venus refulgente
Brilla de modo en la Azulada esfera,**

**Que del nocturno cielo
Suyo el imperio sin la Luna fuera."
"Por las manos de Sucre la Victoria
Ciñe á BOLIVAR lauro inmarcesible.
O Triunfador, la palma de Ayacucho,
Fatiga eterna al bronce de la Fama,
Segunda vez Libertador te aclama.**

**"Esta es la hora feliz. Desde aquí empieza
La nueva edad al Inca prometida
De libertad, de paz y de grandeza.
Rompiste la cadena aborrecida;
La rebelde cerviz hispana hollaste:
Grande gloria alcanzaste;
Pero mayor te espera, si á mi Pueblo
Así cual á la guerra lo conformas,
Y á conquistar su libertad le empeñas;
La rara y ardua ciencia
De merecer la paz y vivir libre
Con voz y ejemplo y con poder le enseñas."**

"Yo con riendas de seda regí al pueblo,

**Y cual Padre le amé; mas no quisiera
Que el cetro de los Incas renaciera:
Que ya se vió algún Inca, que teniendo
El terrible poder todo en su mano
Comenzó padre, y acabó tirano.
Yo fui conquistador, ya me avergüenzo
Del glorioso y sangriento ministerio;
Pues un conquistador, el mas humano
Formar, mas no regir debe un imperio."**

**"Por no trillada senda, de la gloria
Al templo vuelas, inclito BOLIVAR.
Que ese poder tremendo que te fía (27)
De los Padres el íntegro senado,
Si otro tiempo perder á Roma pudo,
En tu potente mano
Es á Libertad del Pueblo escudo."**

**"O Libertad, el Héroe que podía
Ser el brazo de Marte sanguinario,
Ese es tu sacerdote mas celoso,
Y el primero que toma el incensario,**

**Y á tus aras se inclina silencioso.
O Libertad. Si al Pueblo Americano
La solemne misión ha dado el Cielo
De domeñar el monstruo de la guerra,
Y dilatar tu imperio soberano
Por las regiones todas de la tierra
Y por las ondas todas de los mares,
No temas, con este Héroe, que algún día
Eclipse el ciego error tus resplandores,
Superstición profane tus altares,
Ni que insulte tu ley la tiranía:
Ya tu imperio y tu culto son eternos.
Y cual restauras en su antigua gloria
Del santo y poderoso
Pacha-Camac el templo portentoso; (28)
Tiempo vendrá, mi oráculo no miente,
En que darás á pueblos destronados
Su majestad ingénita y su solio,
Animarás las ruinas de Cartago,
Relevarás en Grecia el Areopago,
Y en la humillada Roma el Capitolio."**

**"Tuya será, BOLIVAR, esta gloria;
Tuya romper el yugo de los reyes,
Y á su despecho entronizar las leyes;
Y la discordia en áspides cribada,
Por tu brazo en cien nudos aherrojada,
Ante los Haces santos confundidas
Harás temblar las armas parricidas. (29)**

**"Ya las hondas entrañas de la tierra
En la larga vena ofrecen el tesoro
Que en ellas guarda el Sol; y nuestros montes
Los valles regarán con lava de oro.
Y el Pueblo primogénito dichoso (30)
De Libertad, que sobre todos tanto
Por su poder y gloria se enaltece,
Como entre sus estrellas
La estrella de Virginia resplandece,
Nos da el ósculo santo
De amistad fraternal. Y las naciones
Del remoto hemisferio celebrado,
Al contemplar el vuelo arrebatado
De nuestras Musas y Artes,**

**Como iguales amigos nos saludan;
Con el tridente abriendo la carrera
La Reina de los mares la primera. (31)**

**"Será perpetua ó Pueblos, esta gloria
Y vuestra libertad incontrastable
Contra el poder y liga detestable
De todos los tiranos conjurados,
Si en lazo federal de polo á polo
En la guerra y la paz vivís unidos.
Vuestra fuerza es la unión. Unión, ó Pueblos,
Para ser libres y jamas vencidos.
Esta unión, este lazo poderoso
La gran cadena de los Andes sea, (32)
Que en fortísimo enlace se dilatan
Del uno al otro mar: Las tempestades
Del cielo ardiendo en fuego se arrebatan,
Erupciones volcánicas arrasan
Campos, pueblos, vastísimas regiones,
Y amenazan horrendas convulsiones
El globo destrozar desde el profundo:
Ellos empero firmes y serenos**

Ven el estrago funeral del mundo.

**"Esta es, BOLIVAR, aún mayor hazaña
Que destrozarse el férreo cetro á España.
Y es digna de ti solo. En tanto triunfa....
Ya se alzan los magníficos trofeos.
Y tu nombre aclamado
Por las vecinas y remotas gentes
En lenguas, voces, metros diferentes,
Recorrerá la serie de los siglos
En las alas del canto arrebatado...
Y en medio del concanto numeroso
La voz del Guayas crece
Y á las más resonantes enmudece."**

**"Tu la salud y honor de nuestro Pueblo
Serás viviendo, y Ángel poderoso
Que lo proteja cuando
Tarde al empíreo el vuelo arrebatases,
Y entre los claros Incas
A la diestra de Manco te sentaras (33)**

"Así place al destino. Oh! Ved al Cóndor

**Al peruviano rey del pueblo aerio
A quien ya cede al águila el imperio,
Vedle cual desplegando en nuevas galas
Las espléndidas alas
Sublime á la región del Sol se eleva
Y el alto augurio que os revelo aprueba.**

**"Marchad, marchad Guerreros,
Y apresurad el día de la gloria;
Que en la fragosa margen de Apurímac
Con palmas os espera la Victoria." (*)**

**Dijo el Inca. Y las bóvedas etéreas
De par en par se abrieron,
En viva luz y resplandor brillaron
Y en celestiales cantos resonaron.-**

**Era el coro de cándidas Vestales;
Las vírgenes del Sol, que rodeando
Al Inca como á Sumo Sacerdote,
En gozo santo y ecos virginales
Entorno van cantando**

Del Sol las alabanzas inmortales.

**"Alma eterna del mundo,
Dios santo del Perú, Padre del Inca,
En tu giro fecundo
Gózate sin cesar, Luz bienhechora.
Viendo ya libre el pueblo que te adora.**

**La tiniebla de sangre y servidumbre
Que ofuscaba la lumbre
De tu radiante faz pura y serena
Se disipó, y en cantos se convierte
La querrela de muerte
Y el ruido antiguo de servil cadena.**

**Aquí la Libertad buscó un asilo,
Amable peregrina;
Y ya lo encuentra plácido y tranquilo.
Y aquí poner la Diosa
Quiere su templo y ara milagrosa.
Aquí, olvidada de su cara Helvecia,
Se viene á consolar de la ruina**

**De los altares que le alzó la Grecia,
Y en todos sus oráculos proclama
Que al Madalen y al Rimac bullicioso (34)
Ya sobre el Tiber y el Eurotas ama.**

**O Padre, ó claro Sol, no desampares
Este suelo jamas, ni estos altares.**

**Tu vivífico ardor todos los seres
Anima y reproduce: por ti viven
Y acción, salud, placer, beldad reciben.**

**Tú al labrador despiertas,
Y á las aves canoras
En tus primeras horas:
Y son tuyos sus cantos matinales.
Por ti siente el guerrero
En amor patrio enardecida el alma,
Y al pie de tu ara rinde placentero
Su laurel y su palma:
Y tuyos son sus cánticos marciales.**

Fecunda ó Sol, tu tierra;

Y los males repara de la guerra:

Da á nuestros campos frutos abundosos

Aunque niegues el brillo á los metales:

Da naves á los puertos:

Pueblos á los desiertos;

A las armas victoria;

Alas al genio y á las Musas gloria.

Dios del Perú, sostén, salva, conforta

El brazo que te venga:

No para nuevas lides sanguinosas,

Que miran con horror madres y esposas;

Sino para poner á olas civiles

Limites ciertos, y que en paz florezcan

De la alma Paz los dones soberanos;

Y arredre á sediciosos y á tiranos.

Brilla con nueva luz, Rey de los cielos,

Brilla con nueva luz en aquel día

Del triunfo que magnífica prepara

A su Libertador la patria mía.

¡Pompa digna del Inca y del imperio

Que hoy de su ruina á nuevo ser revive.

**Abre tus puertas, opulenta Lima,
Abate tus murallas y recibe
Al noble triunfador que rodeado
De pueblos numerosos, y aclamado
Angel de la esperanza,
Y Genio de la paz y de la Gloria
En inefable majestad se avanza.
Las musas y las artes revolando
Entorno van del carro esplendoroso;
Y los pendones patrios vencedores
Al aire vago ondean, ostentando
Del Sol la imagen, de Iris los colores.
Y en ágil planta y en gentiles formas
Dando al viento el cabello desparcido
De flores matizado
Cual las horas del Sol raudas y bellas
Saltan en derredor lindas doncellas
En giro no estudiado;
Las glorias de su patria
En sus patrios cantares celebrando;
Y en sus pulidas manos levantando**

**Albos y tersos como el seno de ellas
Cien primorosos vasos de alabastro
Que espiran fragantísimos aromas,
Y de su centro se derrama y sube
Por los cerúleos ámbitos del cielo
De ondoso incienso trasparente nube.**

**Cierran la pompa espléndidos trofeos.
Y por delante en larga serie marchan
Humildes, confundidos
Los pueblos y los jefes ya vencidos.
Allá procede el Astur belicoso;
Allí va el Catalán infatigable;
Y el agreste Celtíbero indomable
Y el Cántabro feroz que á la romana
Cadena el cuello sujetó el postrero;
Y el Andalúz liviano,
Y el adusto y severo Castellano.
Ya el áureo Tajo cetro y nombre cede;
Y las que antes graciosas
Fueron honor del fabulosos suelo,
Ninfas del Tormes y el Genil, en duelo**

Se esconden silenciosas:

Y el grande Betis viendo ya marchita

Su sacra oliva, menos orgulloso

Paga su antiguo feudo al mar undoso.

El sol suspenso en la mitad del cielo

Aplaudirá está pompa.- O sol, ó Padre,

Tu luz rompa y disipe

Las sombras del antiguo cautiverio;

Tu luz nos dé el imperio;

Tu luz la libertad nos restituya;

Tuya es la tierra, y la victoria es tuya."

Cesó el canto. Los cielos aplaudieron,

Y en plácido fulgor resplandecieron.

Todos quedan atónitos. Y en tanto

Tras la dorada nube el Inca santo,

Y las santas Vestales se escondieron.

*** * * * ***

Mas ¿cuál audacia te elevó á los cielos,

**Humilde Musa mía? O! No reveles
A los mortales
En débil canto arcanos celestiales.
Y ciñan otros la apolínea rama
Y siéntense á la mesa de los dioses,
Y los arrulle la parlera fama
Que es la gloria y tormento de la vida.
Yo volveré á mi flauta conocida
Libre vagando por el bosque umbrío
De naranjos y opacos tamarindos,
O entre el rosal pintado y oloroso
Que matiza la margen de mi río,
O entre risueños campos do en pomposo
Trono piramidal y alta corona
La Piña ostenta el cetro de Pomona (35)
Y me diré feliz si mereciere,
Al colgar esta lira en que he cantado
En tono menos digno
La gloria y el destino
Del venturoso Pueblo americano:
Yo me diré feliz si mereciere
Por premio á mi osadía**

**Una mirada tierna de las Gracias,
Y el aprecio y amor de mis hermanos,
Una sonrisa de la Patria mía,
Y el odio y el furor de los tiranos.**

Notas:

(1) La tierra con su peso equilibrado,

Los físicos han procurado explicar el equilibrio que guarda la tierra á pesar de la diferencia de masas en sus dos hemisferios. ¿El enorme peso de los Andes no podrá ser uno de los datos para resolver este curioso problema de geografía física?

(2) El caudaloso Guayas:

El río Guayaquil: en cuyas orillas se hacia esta composición. Se cree que tomó su nombre de Guayas, antiguo Régulo del país antes de la conquista.

(3) O arrebatada la palma á sus rivales.

Todos conocen las sublimes odas de Píndaro en honor de los vencedores en los juegos olímpicos. Su nombre es hoy mas célebre que el de los héroes que canta.

(4) Que del Iris reflejan los colores

O la imagen del Sol en sus pendones, El pabellón de Colombia lleva los principales colores del Iris; el del Perú lleva un Sol en el centro.

(5) Que su ímpetu mismo los perdiera!

El primer encuentro de nuestra caballería con la enemiga en el campo de JUNIN, nos fue sumamente desfavorable.

(6) Otra vez Vencedor, y otra cantado,

El general Necochea, natural del Río de la Plata, Venció en Chacabuco mandando los famosos granaderos de á caballo: y ha sido celebrado en el poema de AMERICA, de que se han publicado algunos fragmentos en la Biblioteca

americana. La patria y la buena literatura ya culpan la tardanza de esta bellísima composición.

(7) Y á tu ingrato destino acerbo llanto.

Cuando se escribía este poema todos creían que eran mortales las muchas heridas que NECOCHEA recibió en JUNIN. Hoy la patria se goza en poseer salvo á este ilustre defensor cubierto de honrosas cicatrices.

(8) Y otro nombre conquista con sus hechos.

La caballería peruana mereció por las hazañas de este día que el Libertador le diese el nombre de Húsares de Junín.

(9) ¿Son esos los garzones delicados

entre seda y aromas arrullados?

Hasta ahora se creía que en el Perú, especialmente los hijos de Lima eran poco hábiles para las artes y fatigas de la guerra; acaso porque se había dicho en Italia (quizá no sin verdad) que

La terra molle, lieta é diletta

Simili á se l' abitator produce.

Pero nuestra juventud, desmintiendo la vulgar fama, se ha distinguido sobremanera en cuantos encuentros ha habido en los últimos cinco años. Tan cierto es que nadie puede decir de lo que es capaz el hombre antes de llegar el momento preciso de desenvolver sus dotes naturales, ocultos ó sofocados por las costumbres y vicios de cada clima, por la educación y por la política de los gobiernos.

(10) Tal el joven Aquiles,

La madre de Aquiles para impedir que su hijo fuese á la guerra de Troya le envió disfrazado de mujer á la corte de la isla de Scyros. Allí prendado de la hija del rey, pasaba una vida digna de su disfraz, cuando Ulises acompañado de otros fingidos mercaderes le presentó una espada y otros adornos militares mal encubiertos entre varias y curiosas mercaderías extranjeras. Ulises espiaba el movimiento de Aquiles al ver las armas: lo reconoce, se descubre; y él joven de quien pendía el destino de la guerra, se avergüenza de su estado, y recobrando su sexo y su valor partió á Troya. Allí hizo tales prodigios combatiendo y triunfando, que parece que

la naturaleza se vio como forzada á crear un genio como el de Homero para que le cantase.

(11) Carvajal.... y Silva.....

Y Suarez.... y otros mil.....

No es dado hacer en el poema mención de todos los que se distinguieron en Junin. Bruix, Pringles, Lizarraga, Savvry, Blanco, Olavarría, Brawn, Medina, Allende, Camácaro, Escovar, Sandoval, Jimenez, Peraza, Segovia, Tapia, Lanza, &c. &c. Es muy sensible no poder insertar los nombres de todos los jefes, oficiales y aun soldados que combatieron en Junín. Este silencio forzoso seria mas sensible, si sus nombres para ser memorables necesitasen de mi canto.

(12) Si la meónia Musa.

Homero fue hijo de Méon: también se cree que fue Natural de Meónia en el Asia menor.

(13) Una hora mas de luz....

La acción de Junin empezó á las cinco de la tarde: la noche sobreviniendo tan pronto impidió la completa destrucción del ejército real.

(14) Yo soy Huaina-Capac; soy el postrero

Del vástago sagrado.

Después de Huaina-Capac reinaron algunos Incas; pero él fue el último que poseyó íntegro el imperio. Los demás reinaron en un reino dividido, agitados siempre de guerras civiles, ó encadenados por los españoles. Estos por farsa solían coronar á los legítimos sucesores para llevar al cadalso una víctima que lisonjearse mas su orgullo y su ferocidad.

(15) Mas allá un hijo espira entre los hierros

De su sagrada majestad indignos.

El Inca Atahualpa hijo de Huaina-Capac murió en un cadalso por orden de Pizarro y consejo del padre Valverde que después fue Obispo en la misma corte en que habían reinado sus víctimas. El nombre de Atahualpa está desfigurado con el de Ataliba en varios poemas europeos. ¡Y ojalá que solo se desfigurasen los nombres! Algunos dramas por apartarse de la historia, ¡cuánto pierden de interés! Y cuántas lágrimas perdonan!

(16) Y mi Huascar también....

El Inca Huascar hijo predilecto de Huaina-Capac no fue asesinado por los españoles; pero ellos dieron la causa de su muerte, pues sino hubiesen osado intervenir en los negocios de los hermanos reyes, las diferencias de estos habrían terminado de otro modo.

(17) Divino Casas, de otra patria digno.

El nombre de Las Casas no puede recordarse sin enternecimiento por ningún americano á pesar del último extravío de su celo. ¡Cuando no se extraviaron las grandes pasiones! El nombre de Las Casas es muy venerado en América. España le trata de fanático y de impostor!!

(18) Y del Inca en la Peana.

La peana del Inca era un edificio en que solía descansar cuando atravesaba el gran camino de la cordillera. Sus ruinas, o mas bien, los vestigios de sus ruinas están muy cerca del campo de Junín.

(19) Ese adalid vencido

El jefe del ejército real, después de su derrota en Junín marchó precipitadamente al Cuzco para preparar una segunda acción, cortando los puentes del Apurimac. Esta operación detuvo al ejército libertador en la orilla izquierda del río. El general BOLIVAR entonces, dejando las disposiciones convenientes, volvió á Lima con el fin de levantar nuevas tropas para reabrir la campaña, pasada que fuese la rigurosa estación del invierno. En este intervalo los españoles reuniendo con una presteza admirable cuantas fuerzas tenían en el Cuzco y demás provincias, y arrebatando cuantos elementos de guerra útiles ó inútiles había en el país, repasaron inesperadamente el Apurimac, y se presentaron en Ayacucho con cerca de diez mil hombres, cuando nuestro ejército apenas excedía de cinco mil.

(20) Y el mismo campo donde ciegos

En sangrienta porfía

En el campo de Ayacucho fue la célebre victoria que predice el Inca, y que fijó los destinos de la América. en el mismo lugar, al principio de la conquista, se disputaron los Almagros y Pizarros el dominio del Perú con tal encarnizamiento, que por la mortandad de unos y otros se llamó el campo de Aya-cucho que se interpreta Rincón de Muertos. Habiendo recaído la suma del imperio en uno solo, se aceleró la conquista de todo el país.

(21) Al joven Sucre prestará su rayo.

Sucre fue nombrado por el Libertador general en jefe del ejército – unido y mandó la acción de Ayacucho. En los años 1821 y 22, ganó dos acciones contra los españoles; una á orillas del Yaguachi, tributario del Guayaquil, y otra en las faldas del Pichincha.

(22)Várgas su nombre

Y Vencedor el suyo...

No es posible hacer mención de todos los Cuerpos que se batieron y triunfaron en Ayacucho... Bogotá, Voltijeros, Pichincha, Riffes y Carácas; los batallones 1,2 y 3 del Perú, la Legión Peruana, los Granaderos, los Usares de Colombia y los de Junín, todos se distinguieron sobre manera.

(23) Terrible cual su nombre, batallando

Se presenta La – Mar.

El general La – Mar es natural de Guayaquil; mando bizarramente el ala izquierda del ejército, que fue la que sufrió el mas terrible choque de la fuerza enemiga y decidió la victoria. Desde muy joven fue enviado á la Península por su familia, á seguir la carrera militar, y se distinguió después en la guerra que España sostuvo tan gloriosamente contra los franceses de Napoleon. Volvió á América nombrado inspector general del Perú; y los jefes españoles le dejaron al mando de la plaza del Callao, cuando por primera vez abandonaron Lima al acercarse el valiente y astuto general San Martín. Esta fue la situación mas difícil para un hombre como La –Mar, que de muy antiguo abrigaba sentimientos americanos, y que se veía entonces obligado á sofocar por cumplir severamente las leyes del honor. Pero en esta misma época fue cuando los patriotas presos en el castillo, conocieron el corazón de este virtuoso americano.

Disueltos al fin honradamente los lazos que tenia con España, llegó á tal punto la opinión pública á su favor, que pocos meses después de la capitulación de Callao, fue elegido unánimemente por el primer Congreso del Perú, Presidente del gobierno. Entonces fue cuando los enemigos de La – Mar, es decir, los enemigos del orden y del bien público, conspiraron contra él y divulgaron que tenia comunicaciones con los jefes del ejército real. Pero el campo de Ayacucho ha hecho ver cuales eran las comunicaciones que La – Mar quería tener con los enemigos de su Patria. Y el tiempo, descorriendo el velo á todos los sucesos, ha descubierto también quienes eran los falsos patriotas; quienes los que si desearon un tiempo que su patria fuese libre, fue con el voto condicional de mandarla ellos; quienes los que usurparon un poder que los moderados renunciaban; quienes en

fin los que mandando su patria la tiranizaron, y después de tiranizada la vendieron. Goza de este triunfo, superior á la gloria militar de que te has cubierto, ¡ó tierno amigo mío, Oh magna spes altera Romae!

(24) Con todos sus caudillos humillados

Venir pidiendo paz.

Quince generales españoles, que eran todos los que había en el Perú, reunidos por una feliz casualidad en Ayacucho para hacer mas gloriosa esta jornada, se rindieron y capitularon en el campo.- Todos con toda su fortuna han vuelto ya a su patria. La capitulación fue pedida y otorgada después de la derrota del grueso del ejército real, y cuando solo quedaba por batir un cuerpo de reserva de poca consideración. Parece que nada falta á esta conducta para ser característico de un pueblo.

25) Y de Quinó las ásperas montañas,

El pueblo de Quinó ó Quinoa está cercano al campo de Ayacucho.

(26) A las fugaces linfas de Ucayale

El apurimac después de un largo curso entra en el caudaloso Ucayale, que desemboca en el famoso río de las Amazonas.

(27) Que ese poder tremendo.

En el mayor conflicto de la república, el general Bolívar fue nombrado Dictador por el Congreso del Perú.

(28) Del santo y poderoso

Pacha – camac el templo portentoso;

Pacha – camac era una divinidad invisible, cuya Imagen era el Sol. Este nombre se compone de *Pacha* universo, y de *camac* participio del verbo *cama* animar; y significa en la lengua de los Incas, Animador del universo. Era tenido en gran Veneración, y el pueblo no osaba pronunciar su nombre. Su culto era interior, y no tenia mas templo que el corazón de los hombres. Cuando aquí se cita el templo del gran Pacha – camac, se entiende el templo del Sol, bajo cuya magnifica imagen aquel era adorado.- ¡Cuantos pueblos que se jactan de su antigua civilización no han alcanzado estos bellos principios de teología natural!

(29) Ante los Haces santos

Las fascas en las antiguas repúblicas eran la principal insignia de las magistraturas civiles.

(30) Y el Pueblo primogénito dichoso

De Libertad

Nuestros hermanos del Norte han sido los primeros en reconocer la independencia de los Pueblos del Sur, á la que los excitaron con su ejemplo y ayudaron con su amistad. El pabellón de la República lleva tantas estrellas como son los Estados de la Unión. El Estado de Virginia tiene sobre todos la gloria de ser la patria de Washington.

(31) La Reina de los mares la primera.

La magnánima Inglaterra ha sido la primera de las naciones europeas que ha reconocido los nuevos estados Americanos. Su amistad en la paz nos será tan provechosa como nos fue en la guerra su amigable neutralidad.

(32) La gran cadena de los Andes sea,

Se quiere expresar con esta comparación el deseo de que los pueblos de América por sus relaciones y lazos fraternales sean siempre como uno solo. En este sentido el Inca cuando en su vaticinio habla de su pueblo, de su imperio, quiere comprender todos los pueblos que están unidos y enlazados por la cadena de los Andes.

(33) A la diestra de Manco te sentares.

Manco – Capac fue el primer Inca, el primer legislador del Perú, descendiente del cielo, y venerado siempre como una divinidad.

(34) Que al Madalen y al Rimac bullicioso

Ya sobre el Tiber y el Eurótas ama.

El río Magdalena corre al mar por las cercanías de Bogotá, como el Eurótas por las cercanías de Esparta. El Rimac atraviesa á Lima como el Tiber á Roma.

(35) La Piña ostenta el cetro de Pomona.

Esta descripción alude a la forma de la planta que produce la piña. Este precioso fruto es conocido en Europa con el nombre de Ananas. La Piña es sobre todas las frutas de la tierra como la piña americana por su fragancia, sabor y virtudes

medicinales es sobre la europea; y como la piña del Guayas es sobre todas las demás de los diferentes climas de América.

(*) Con palmas os espera la Victoria.

Aquí concluye el vaticinio del Inca, que será acaso censurado por su demasiada extensión: y no sin justicia. Pero ¿no se perdonará á un Inca que antes de pronunciar el gran oráculo, objeto de una aparición, exhale algunas quejas al ver por la primera vez los lugares que fueron el teatro de los horrores de la conquista? No se perdonará a un buen padre y a un buen rey lamentar antes de todo la suerte de sus hijos y de su pueblo? No se perdonará a un guerrero alentar el valor de las tropas con el recuerdo de agravios pasados, aunque sean sucesos muy conocidos de la historia de su país? No se perdonará a un anciano el ser prolijo en sus discursos, y a un sabio de edad el no perder ocasión de dar consejos a los hombres? No se perderá, en fin, a un sacerdote prolongar un tanto la expectación del pueblo al anunciar los oráculos del cielo?

Los oráculos comúnmente eran breves y sentenciosos. Es verdad: pero la victoria de Ayacucho es de la mayor importancia como que ha fijado los destinos del pueblo americano; y no estaría bien cantada sino se celebrasen todas las circunstancias que la hacen memorable. Además, esa misma prolijidad de circunstancia da mayores apariencias de verdad a la predicción. Por esto se ha recogido un profeta inspirado que lo prevea todo, un anciano que no omita nada de cuanto prevé, y un Inca que mire con interés cuanto contribuya a la gloria del imperio.- Por otra parte la mención que hace de todos los jefes que debían distinguirse en Ayacucho sirve de nuevo estímulo a su valor ya que por la anticipada alabanza de sus proezas, ya por la segura esperanza de la victoria.

Se dirá en fin que el Inca de este canto sabe mas de lo que pudo saber en su tiempo.- Pero ese era un Inca dotado de espíritu profético, y que según las antiguas tradiciones predijo la invasión española, el establecimiento de una nueva religión y el hado del imperio. Sobre todo no debe extrañarse que tenga ideas justas de religión, de legislación y ciencias del siglo quien habita las regiones de luz y de verdad*.

* <http://www.egmv.net/paginas%20de%20olmedo/victoria%20Junin.html>