

LA POESÍA ESTÁ AQUÍ PARA CONTAR LA HISTORIA "AMOR AMÉRICA (1400)"

Gastón Gaínza

Se debe tener en cuenta que una de las formas más agudas de la lucha social en la esfera de la cultura es la exigencia del olvido obligatorio de determinados aspectos de la experiencia histórica.

I. M. Lotman y B. A. Uspenski¹

El poema "Amor América (1400)" inicia la sección I, "La lámpara en la tierra", del *Canto general*—la obra que el propio Pablo Neruda reconoce como su "libro más importante"—, y, por ese mismo hecho, se convierte, a la vez, en el poema inaugural de ese libro. De manera que es posible afirmar que, en estricto sentido etimológico, llega a ser el prólogo de todo el poemario y, en consecuencia, asume al unísono con su significado referencial el de indicación mostrativa del sentido total del texto. Dicho carácter se manifiesta, entre otros, en dos de los recursos líricos más notables del poema: el uso del encabalgamiento, a nivel de la configuración prosódica discursiva, y la selección de dos refracciones que materializan el esfuerzo épico indagatorio, característico de la imagen en que se funda el discurso textual y que, por la construcción de sus cimientos, anticipa el carácter de epopeya que le ha sido atribuido a la obra.

Esa imagen aglutinadora del poema—en sentido estricto, la *macroimagen* pues, como se verá más adelante, origina otras en su despliegue discursivo—, puede describirse así: el *yo lírico* se dirige a su destinatario ("hermanos pastorales", v. 20) para informarlo de que se ha propuesto la búsqueda de las claves que permitan comprender la historia de los orígenes ("antes de la peluca y la casaca", v. 1) del espacio planetario que, después, se llamó América: "Yo estoy aquí para contar la historia" (v. 24).² Reducida a matriz semántica, se descompone en un sujeto (el *yo* que habla), un objeto (manifiesto en la última estrofa: "Tierra mía sin nombre, sin América", v. 43) y un propósito (la necesidad de reivindicación de ese objeto, que emerge como impulso erótico: "Tu aroma me trepó por las raíces...", vv. 45-47). El eje de sentido de esta imagen fundacional es: "tierra libre

/ tierra invadida" porque, con el recurso de la metonimia, el hablante señala dos periodos: un *antes* y un *después*. La "peluca" y la "casaca" denotan el límite entre la vida primitiva libre de la tierra y la que origina la invasión usurpadora, caracterizada por la artificialidad de esos aditamentos de la vestimenta provenientes de otra cultura. La distinción de estos periodos está vigente en el desarrollo del sentido total del poema, y su productividad semántica se hace evidente en las imágenes que lo constituyen.

Por consiguiente, es posible completar la reducción lógica de la imagen hecha antes, señalando que el *yo* manifiesto en el texto poemático asume ante los miembros de su grupo la tarea de reivindicar su *tierra* originaria para transmitirles tal experiencia, habida cuenta de que en ella existen dos periodos, y que es deber de todos recuperar el ambiente de libertad y justicia que los invasores destruyeron. En este contexto, al eje de sentido dominante del poema, que podemos precisar como: "tierra original libre / tierra invadida pervertida", se le suman, enriqueciéndolo, los que originan las imágenes anexas, que le sirven de complemento fecundo: la naturaleza del espacio planetario precolombino,³ la humanidad que lo habitó, los códigos que la rigieron y sus progenitores. A la primera, pertenecen las evocaciones de "ríos", "cordilleras", "humedad", "espesura", "trueno", "pampas": vv. 2-6; es decir, la materialidad del territorio. En este sentido, las determinaciones de trueno: "*sin nombre todavía*", y pampas: "*planetarias*", permiten la comprensión precisa de su significado. En ambos casos, el hablante se esfuerza por remitir inequívocamente a una territorialidad primigenia del continente, anterior, incluso, a la presencia humana. Es posible, por tanto, proponer para esta imagen el eje de sentido: "tierra sin vida humana / tierra con vida humana", que hará posible, en el desarrollo del poema, establecer en él dos formas de materialización de la humanidad: la preamericana, y la que originan los invasores. La primera, caracterizada por la libertad; la otra, por el afán de conquista, usurpación y sometimiento.

A su vez, la imagen correspondiente a la humanidad preamericana se materializa, en primer lugar, como la

¹ Iuri M. Lotman, *La semiosfera*, 3 Vols. Madrid, Ediciones Cátedra, Vol. 3, 1996-2000, p. 175.

² Pablo Neruda, *Canto general*, Caracas, Biblioteca Ayacucho. Prólogo y Cronología: Fernando Alegria, 1976. (La cita, p. XXV).

³ Aunque *precolombino* denota el continente y sus culturas anteriores al descubrimiento, usaré en adelante "preamericano", más acorde con el contexto poemático: "sin nombre, sin América", v. 43.

evocación del “hombre”, en el sentido genérico de humanidad –en ningún caso, reducción machista de ésta–, fundida con las de “tierra”, “vasija”, “párpado del barro trémulo”, “forma de la arcilla”, “cántaro caribe”, “piedra chibcha”, “copa imperial” y “sílice araucana”, que, en su totalidad, apuntan tanto a una materia prima natural (“tierra”), como a los productos que la acción humana obtiene de ella o, lo que es lo mismo, a su cultura. Esta figura le permite al hablante desplegar, simultáneamente, la variedad étnica de los seres humanos preamericanos, mediante la selección de algunas determinaciones culturales: “caribe”, “chibcha”, “imperial”, “araucana”: vv. 7-10.⁴ Esta imagen está configurada, en segundo lugar, por las evocaciones de ‘ternura’ y ‘crueldad’, atribuidas a esa humanidad como condiciones interdependientes: “Tierno y sangriento fue”: v. 11. Aunque el hablante precisa, mediante el sintagma paratáctico encabezado por el nexos “pero”, que lo “sanguinario” respondía a “las iniciales de la tierra”; esto es, al código natural que, por lo demás, estaba inscrito “en la empuñadura / de su arma de cristal humedecido”: vv. 11-14. Este recurso le permite oponer la humanidad preamericana a la de los invasores europeos, haciendo resaltar que aquellos solo hacían correr la sangre –regidos por un código natural–, para satisfacer sus necesidades. En consecuencia, el eje de sentido de la imagen puede postularse como: “humanidad original” / “humanidad pervertidora”. Las dos imágenes precedentes confluyen en la que se manifiesta entre los versos 15 y 19, denotativa de la pérdida de los códigos que rigieron la vida humana preamericana. Anticipadas por la evocación de “las iniciales de la tierra [que] estaban escritas” (vv. 13-14), las de “viento” (v. 16) –metonimia por señales fónicas–, “idioma” (v. 17) y “claves” (v. 18) –que condensa como remate perfecto el significado ‘código’–, configuran esta imagen dolorosa de historia material perdida: unas “claves” que aumentan la intensidad de la pérdida, del sentimiento carencial que el olvido provoca. Por consiguiente, no es casual que, en este segmento del poema, el encabalgamiento⁵ intensifique el ritmo prosódico de la agitación respiratoria: “Nadie pudo / recordar después: el viento / las olvidó, el idioma del agua / fue enterrado, las claves se perdieron / o se inundaron de silencio o sangre”. Este recurso prosódico sirve de soporte significativo al sentimiento significado por la imagen: el ‘desasosiego’ que la pérdida causa y la ‘perturbación’ resultante de toda carencia. El eje de sentido es: “bienes perdidos / busca”, referido a lo genuinamente humano de toda colectividad: su cultura.

⁴ El adjetivo *imperial* carece del sema denotativo de origen étnico, que los otros adjetivos ponen de manifiesto. Con todo, cumple su función distintiva –con mucha precisión, en la referencia a los incas–, aun cuando haya que adscribirlo a la semiosfera de la “humanidad pervertidora”.

⁵ La entomología –una de las disciplinas destinadas al estudio del estrato fónico del lenguaje verbal–, describe el “encabalgamiento” como tonema de anticadencia al final del verso y, como ocurre entre los vv. 18 y 19, como tonema de semianticadencia. (Uso < > como signo gráfico para denotar el tonema de anticadencia).

Sin embargo, el hablante deja abierta una puerta a la esperanza porque, al culminar la imagen, mediante el empleo del nexos disyuntivo “o”, introduce un sintagma paratáctico que, en oposición al significado de “perdieron”, denota una posibilidad de recuperación: “se inundaron de silencio o sangre” (v. 19), en cuyo complemento modal vuelve a utilizar el nexos “o”, aunque en este caso para una relación internominal. Por otra parte, la imagen del código olvidado y perdido supone, también, un enterramiento: “el idioma del agua / fue enterrado” (vv. 16-17). Los significados metafóricos de “agua”, ‘fundamento vital’, y “tierra”, ‘naturaleza ambiental’, permiten completar la imagen con una figura promisoria: la “vida” –mencionada más adelante, en forma expresa, v. 20–, quedó oculta en la naturaleza, porque la humanidad preamericana sufrió la muerte (inundación de “sangre”) o tuvo que enmudecer (inundación de “silencio”). En mi opinión, esta imagen de desolada constatación, materializada en los versos 20 a 23, está, sin embargo, elaborada con una contradicción: “No se perdió la vida” (v. 20), le dice el yo lírico a su destinatario, una expresión indudablemente esperanzadora, “Pero” (v. 21) hubo crimen y muerte, según lo denotan las figuras metafóricas de las evocaciones que la constituyen: “como una *rosa salvaje* / cayó una *gota roja* en la espesura”, vv. 21-22, cuyo significado ‘sangre’ apunta a los crímenes cometidos en el proceso de conquista y sometimiento, y “se *apagó una lámpara de tierra*”, v. 23, cuyo significado es ‘humanidad victimizada’, habida cuenta de que “lámpara de tierra” es metáfora por ‘vida humana’ y, en consecuencia, su apagamiento refiere a la muerte. Con todo, en la evocación de la “vida” no perdida del verso inicial de la estrofa hay, además, una evidente intención significativa de las señales, las huellas, los índices que remiten a esa *vida sobreviviente* –metáfora por historia cultural de la humanidad preamericana–, que el hablante pondrá en evidencia en los restantes poemas de la primera sección del texto y, sobre todo, en la siguiente: “Alturas de Macchu Picchu”. En esa vida sobreviviente, preservada y conservada, el yo lírico indagará la naturaleza de las claves perdidas, buscará “el idioma del agua” que la contingencia histórica enterró, ocultó en la espesura de la naturaleza. Y, por encima de todo, recuperará esa historia humana sacrificada, inmolada por la voracidad de la codicia de los invasores colonialistas.

En estricto sentido, los bienes perdidos –ese patrimonio cultural que sobrevive a escondidas–, pertenecen a una semiosfera ya inexistente. El sujeto que los busca –codificado como yo lírico del texto–, pertenece a otra semiosfera (parcialmente deudora, en cierto sentido, de aquella). Esta aporía parece conducir a la necesidad de asumir el proceso como un trabajo de arqueología semiótica, aunque el texto, en cambio, recurre a su propia naturaleza para mostrar que la solución está en el género discursivo utilizado. La lectura de la última imagen complementaria, que denominé “los progenitores”, lo hará

evidente, pues está directamente relacionada con la emergencia del *yo lírico* en el verso 24: “Yo estoy aquí para contar la historia”, y nos impone una pregunta acerca de la identidad de este sujeto actoral. Desde luego, es un significante del lenguaje modelizante secundario con el que se produce el discurso literario lírico, que se materializa como la voz que emite el texto poemático. Pero subsiste el afán de saber a quién pertenece esa voz.

En primera instancia, el que habla se identifica como un ente que busca a su padre (“te busqué, padre mío”, v. 31), del que solo tiene unas señas: “joven guerrero de tiniebla y cobre”, v. 32, y, lo que es muy significativo, el cronotopo en que vive, descrito mediante las evocaciones elaboradas entre los versos 25 y 30 del poema: “la paz del búfalo”, “las azotadas arenas < de la tierra final”, “las espumas / acumuladas de la luz antártica”, “las madrigueras despeñadas / de la sombría paz venezolana”, todas ellas articuladas al discurso poemático mediante nexos locativos, entre los que cabe destacar los dos iniciales: “desde”, v. 25, y “hasta”, v. 26, que, además del sema de localización, poseen el de límite espacio-temporal: un norte, indicado metonímicamente por “búfalo”, y un sur: “azotadas arenas de la tierra final”. Entre estos polos, el nexa “en”, v. 27, mediante la metáfora, introduce un espacio-tiempo mítico: “espumas acumuladas” de la “luz antártica”. A su vez, el nexa “por”, v. 29, mostrativo de ‘tránsito por un lugar’, remite a un entorno típicamente sudamericano. En suma, no cabe duda de que el cronotopo evocado es el continente preamericano y, por consiguiente, constituye la materia genitora. En este sentido, hay que advertir que, en ningún caso, el yo alude a un padre muerto ni desaparecido. Simplemente, es un sujeto buscado, está en algún lugar o, de acuerdo con la lectura hasta aquí realizada, *es* ese lugar; aunque, por ser un sujeto humanizado, *es* la conciencia de ese lugar o, lo que es lo mismo, su historia. El padre del yo existe como sujeto histórico colectivo y, en consecuencia, su hallazgo se alcanzará recuperando su historia (o sea, los sistemas significativos perdidos), conociéndola y difundiéndola. El recurso lírico que corrobora esta interpretación es la refracción introducida en el verso 33: “o tú, planta nupcial...”, donde el nexa “o” cumple la función de ‘conmutador’ y, por lo mismo, expone una ruptura sintáctica, una ruptura de la lógica discursiva ‘normal’.

Para la conciencia castellano hablante, el nexa “o” puede funcionar como paratático –y así lo emplea el hablante en el verso 19, donde une los sintagmas de los formantes “perdieron” e “inundaron”–, y, también, como internominal, así utilizado en el mismo verso: “silencio o sangre”. Como señalé en su momento, su significado representativo es de ‘separación’, al que se le suma el significado deíctico de ‘oposición’. Por tanto, al introducirlo en el verso 33, el hablante nos induce a leer “o

ti”, porque el contexto es ‘algo es buscado por alguien’ y, en consecuencia, la emergencia de otro “algo” refiere también a su búsqueda: ‘te busqué a ti A o a ti B’. Al comprobar que el hablante tiene conciencia de este uso de “o” (como ya fue señalado), hay que descartar el error y, en cambio, leer con otra perspectiva lógica: “o tú” introduce el nominativo de segunda persona que, de este modo, queda opuesto a “él”, nominativo de tercera que muestra al padre, el ser buscado. La conmutación permite hacer equivalentes los términos opuestos ‘tú’ y ‘él’ e, incluso, convertirlos, por implicación, en concomitantes.

Por lo pronto, es evidente que “tú” es la “madre” (v. 34), como lo comprueba el haz de evocaciones que la denotan: “planta nupcial”, “cabellera indomable”, “madre caimán”, “metálica paloma” (vv. 33-34). Aunque la mención explícita es la que destaqué y, a diferencia de las otras –típicas construcciones nominales de núcleo sustantivo y determinación adjetiva–, se manifiesta como aposición, porque el núcleo sustantivo “madre” está determinado por otro sustantivo: “caimán”. Los adjetivos “nupcial”, “indomable” y “metálica” denotan rasgos de ‘fecundidad’ y ‘fortaleza’ en relación con el significado metafórico de los sustantivos que, respectivamente, determinan. En este sentido, la atribución nominal “caimán” remite a una simbología que conjuga esos mismos rasgos con los de ‘emergencia [vital]’ y ‘supervivencia’.⁶ Así, pues, la interpretación propuesta permite postular, por lo pronto, dos precisiones significativas: una, que el proceso del hablante es, simultáneamente, de búsqueda y hallazgo; o sea, en estricto sentido, de *reconocimiento*. La otra, que los progenitores buscados y hallados existen, están vivos, no han desaparecido. Son la misma materia: un sujeto histórico colectivo producto de una tierra original que hay que *reconocer* siempre. De esto se sigue que el *yo* procreado por ese sujeto histórico colectivo también ha de serlo y, así como lo fue en su proceso de desarrollo en los productos destinados a satisfacer sus necesidades –la alfarería o la metalurgia, por ejemplo–, ahora lo sea como una voz social, materializada en modulación melódica y cántico: esto es, como *poesía*. La voluntad poética del autor es que el hablante lírico sea una conciencia social, capaz de trascender la contingencia de las conciencias individuales, destinada a reconocer los códigos y las claves originales de la libertad. El significado de su canto es el viaje hacia el reino de la libertad, como lo muestra ejemplarmente “Yo soy”, la última sección del libro.

En esta metáfora también reside la explicación de la aparente aporía semiótica antes mencionada, habida cuenta de que la poesía es un género discursivo propio de todas las semiosferas conocidas.⁷ Es, por así decirlo, uno de los

⁶ Chevalier Vid, Jean et Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, R. Laffont et Jupiter. Édition revue et corrigée, Paris, 1982, pp. 315-317 (s. v. crocodile).

⁷ Al respecto, puede cotejarse lo que afirmo con Elicura Chihuailaf (2013): “Poesía

fundamentos de la condición humana, cuya función primordial –concomitante con el discurso que permite la expresión del pensamiento científico–, consiste en indagar y obtener evidencias sobre las relaciones que constituyen la existencia de los seres humanos. La poesía tiene ese valor instrumental que el texto reclama y exige mediante la imagen analizada. En consecuencia, el eje de sentido de ella es: “progenie / criatura”, conjunto dialéctico que, a su vez, articula los ejes de sentido de las imágenes precedentes con las que cierran el poema.

Por consiguiente, en el verso 24 está la carta de presentación del yo lírico, en su calidad de sujeto histórico colectivo: “Yo estoy aquí para contar la historia”, y, como correlación dialéctica, la de su destinatario, esos “hermanos pastorales” que remiten a los pueblos avasallados y sometidos del territorio que, en su origen, fue libre, o sea, no pervertido. Al “contar la historia”, el yo lírico les permitirá recuperar esa libertad original. Para cumplir esta misión, debe hallar esos orígenes; percibir con el tacto la memoria de la materia primitiva: “Yo, incásico del légamo, / *toqué la piedra y dije*”, vv. 35-36.⁸ Este sujeto intuye que en la materia planetaria (“la piedra”) del territorio evocado, debe haber huellas históricas, es decir, de relaciones sociales de producción y reproducción material de la existencia humana. De aquí, su pregunta: “Quién \diamond me espera?”, vv. 37-38, incluido el encabalgamiento que reproduce la ansiedad del posible hallazgo. Aunque la empresa no es fácil, pues se inicia con resultado incierto: “Y apreté la mano / sobre un puñado de cristal vacío”, vv. 38-39. En su primer intento, la materia planetaria primigenia fragmentada (“puñado de cristal vacío”) carece de contenido.

Dispuesto a superar este inconveniente, el hablante recurre nuevamente a una refracción; esta vez, mediante el nexos paratáctico “pero”, cuyo significado representativo es una negación, aunque aminorada por el significado deíctico de ‘restricción’. El sentido acumulado en los versos precedentes: ‘un yo que busca y espera un encuentro con otro, escamoteado por una materia original’, supondría un desenlace equivalente a ‘pero no pude hallarlo’. Sin embargo, al convertirse en conmutador, el nexos “pero” refracta la materia evocada y establece una oposición semiótica definitoria entre dos semiosferas: aquella desde la cual habla el yo lírico y la otra, mítica y ensoñada, en la que tuvo sentido ese “otro” inalcanzable, ese colectivo que fue libre e incontaminado. La imagen elaborada entre los versos 40 y 42 tiene como referente, una vez más, el continente primigenio. Las evocaciones que la constituyen remiten a los seres humanos (y a su cultura) que vivieron en lo que hoy son México, Centroamérica y el norte de Sudamérica: “flores zapotecas”, “venado” “párpado

verde”, articuladas a la oposición “luz / sombra”, evocaciones dominantes para significar el contraste. La luz, dulce como un venado, y la sombra, similar a un párpado verde, son el medio en que debe adentrarse la pesquisa indagatoria de reconstrucción del pasado perdido. Como puede comprobarse en la elaboración del texto, la refracción introducida por el conmutador “pero” consolida la mencionada oposición de semiosferas supuesta en la matriz semántica del poema. En este mismo sentido, el desenlace del poema es un magistral anudamiento de lo reconocido con el compromiso supuesto en un quehacer impostergable. Desde un punto de vista sintáctico, la estrofa final corresponde a un sintagma verbal articulado en torno del verbo “trepó”, v. 45, (porque “bebía”, v. 46, es formante de un sintagma verbal hipotáctico).

El núcleo del sujeto de “trepó” es “aroma”, cuyo determinante es el posesivo “tu” referido a un sintagma nominal que funciona como vocativo del sintagma: “Tierra mía (...) de púrpura”, vv. 43-44, y que, por lo demás, corresponde a la evocación dominante de la imagen: la ‘tierra’ original (“sin nombre, sin América”, v. 43) y constituye, a la vez, un saludo de encuentro (denotado por el posesivo “mía”, portador del significado de ‘reconocimiento’) y de despedida, porque “sin nombre” y “sin América” denotan el destino del viaje iniciático que debe realizar el yo lírico para reivindicar su patrimonio, y que, en forma simbólica, condensa el sentido del *Canto general*. Para reforzar esta lectura, el hablante utiliza las otras dos determinaciones de ese núcleo: “estambre equinoccial, lanza de púrpura”, v. 44, que son dos metáforas de la materia genitora (“estambre”, entre otros significados, tiene el de órgano reproductor masculino de algunas especies botánicas), y denotan a ese padre buscado en cuyo hogar se produjeron las claves y los códigos de la existencia primigenia.

En la imagen final del poema, la materia aprehendida mediante el tacto se convierte en aroma y engarza así el sentido de las imágenes precedentes. En la sorprendente sinestesia entre el tacto y el olfato, el hablante introduce el erotismo, acentuado además por el movimiento ascendente: “tu aroma me trepó por las raíces”, v. 45. La metáfora “la copa que bebía”, o sea, ‘el reconocimiento de la tierra en que vivo’, permite el trastrueque implícito en el sentido total del poema entre una historia oficial y la historia por construir: “la más delgada \diamond palabra aún no nacida de mi boca”, vv. 46-47. Así concluye el poema pero, a la vez, comienza la búsqueda reivindicativa: la poesía está aquí para contar la historia.

Gastón Gaínza (Chile, 1933). Escritor chileno. Profesor de Estado en la asignatura de Castellano por la Universidad de Chile. Antes del golpe militar de 1973 fue profesor catedrático de la Universidad de Chile y de la Universidad Austral. Ha vivido su exilio en Costa Rica desde hace 40 años. Es profesor e investigador de la Universidad de Costa Rica.

mapuche: la llave que nadie ha perdido”. <<http://cultural.argenpress.info-07-poesia-m>>.

⁸ Es sorprendente el dialogismo de este verso con el poema “Entrada a la madera” de los “Tres cantos materiales”. Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Buenos Aires, Losada, 6ª. Ed.