

«*Amor América (1400)*»: una puerta de entrada al Caribe

«Amor América (1400)»: a gateway to the Caribbean

Liany Vento García

Universidad de Concepción, Concepción, Chile

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7045-5869>

lianyvento@gmail.com

Resumen: El enunciado «Yo estoy aquí para contar la historia» perteneciente al poema «Amor América (1400)» de *Canto General* de Pablo Neruda, ha incidido en que la crítica ha puesto al centro de los abordajes el sujeto lírico nerudiano, su voz arrolladora, su verso impetuoso. Esa condición molar con que se presenta el *yo*, se relativiza ante la pregunta: ¿qué lugar es *aquí*?, pregunta que las actualizaciones del territorio Caribe permiten proponer una respuesta alejada de los espacios que la crítica ha fijado en relación a este poemario.

Palabras clave: *Canto General*; espacio; Caribe; molar

Abstract: The statement “I am here to tell the story” belonging to the poem “Amor América (1400)” from *Canto General* by Pablo Neruda, has influenced criticism in placing the Nerudian lyrical subject, his overwhelming voice and his impetuous verse at the center of the approaches. This molar condition with which the I presents itself is relativized when faced with the question: what place is *here*? A question for which the updates of the Caribbean territory allow us to propose an answer far from the spaces that the critic has set in relation to this collection of poems.

Keywords: *Canto General*; space; Caribbean; molar

En los distintos acercamientos a *Canto General*, el sujeto lírico nerudiano, su voz arrolladora y su verso impetuoso han estado al centro de los abordajes. En esa perspectiva ha incidido sobremanera el enunciado «Yo estoy aquí para contar la historia»

perteneciente al poema pórtico del libro. La condición molar¹ con que se presenta el *yo*, se relativiza ante la pregunta: ¿qué lugar es *aquí*? De esta manera nuestra propuesta centra su atención en el espacio, en el *aquí*, adverbio que conceptualmente envía el carácter inseparable del espacio y del tiempo representado en el término cronotopo propuesto por Bajtín.

El aspecto temporal, en la tradición crítica, es un problema que acumula un mayor volumen de teorías respecto al espacio. Los enunciados que emite el pronombre personal *yo* (contar la historia) se presentan determinados por el *aquí*, es decir, por el lugar de enunciación. El *aquí* se presenta como el resultado de un proceso temporal-espacial, tiene doble significación: el lugar desde el cual se inicia el canto, al pie de América, y el tiempo elegido para cantar: «antes de la peluca y la casaca».

A pesar del énfasis en el pronombre personal *yo*, que lo hace asumir una actitud superior de saber y poder como si fuera un yo olímpico, se trata, en rigor, de un yo situado en un tiempo y un espacio definidos, un yo cronotópico. Por ello se hace ineludible analizar el espacio del que se habla, un lugar suscrito a una materialidad, como son, en general, los lugares de enunciación nerudianos. El objetivo que guiará este acercamiento será el de responder: ¿qué lugar es *aquí*?

Para ello, es necesario referir que Neruda ha resultado en una construcción simbólica, resultante del poder ejercido por la crítica. Dentro de esa construcción se han levantado fórmulas fijas que están relacionadas en amplia medida con los espacios a los que el poeta tuvo la oportunidad de acceder en los años anteriores y paralelos al proceso de escritura del poemario, y que se han convertido en escenario semisagrado de su poesía.

Convendría iniciar este recorrido por España, país al que Neruda llegó en mayo de 1934. Este espacio para Jaime Concha está en la base de *Canto General*, junto a México y Chile; para Concha estos dos últimos son más obvios, pero no puede dudarse de que *Canto General* es una continuidad de su libro sobre la Guerra Civil Española (2006b: 321). En este poemario es posible ver materializado el tema de la llamada conversión poética, transformación, desarrollo,

¹Lo molar, según Deleuze y Guattari, relacionado al enfoque macro, atiende fundamentalmente a las estabilidades y contradicciones, las jerarquías. Es una de las segmentariedades (líneas de fuga) que atraviesa a toda sociedad, a todo individuo. La otra segmentariedad es lo molecular (micro). Ambas son inseparables porque coexisten, pasan la una a la otra (2002: 218).

proceso vital de maduración, o como prefiera llamarse,² que se anunciaba en relación con poemas concretos y anteriores, que nacen directamente de la experiencia de Neruda en la península como *Reunión bajo las nuevas banderas*³ de la *Tercera Residencia*, pero también en relación con otros textos. Loveluck se refiere a lo evidente que resulta la influencia de España no solo en *Reunión...* sino en el texto «Explico algunas cosas» (1973: 176), también de la *Tercera Residencia*; Luis Sainz abordó este particular en un poema anterior a los mencionados: *Canto a las madres de los milicianos muertos* (1936), donde este autor ubica el cierre del pesimismo de Neruda (1996: 86).

Consideramos que toda la producción poética de esos años⁴ está marcada por la comprensión de que es un hombre que no está solo con sus pesares y que hay otros pesares más allá de su angustia existencial. Por tanto, muchos poemas de esa etapa muestran al Neruda transformado, lo que está declarado con mayor fuerza en uno o en otro poema y, por supuesto, todos los espacios a los que accedió juegan un papel en esa transformación discursiva. Lo cierto es que *Canto General* hereda ese discurso solidario, en diálogo, que España y las particulares circunstancias históricas que envolvieron a ese país entre los años de 1936 a 1939 le mostraron, y lo convierte en suyo.

España aparece, además, en el poemario a través del tema de la Conquista de América; hace únicamente responsable a los españoles de la masacre de la naturaleza y de los hombres. Rodríguez Monegal, por ejemplo, le recrimina su parcialidad respecto de España. Expone:

²Similar es la postura asumida por Jaime Concha, de que no importa el término. Este autor en el trabajo «A orillas del *Canto General*», presentado con motivo de un Congreso +realizado sobre Neruda en Oxford en el año 1993 y publicado en 2006, escribe: «Pero sea de esto lo que fuere (haya conversión política, según reza la tesis sacrosanta, o se trate simplemente de un “desarrollo” o transformación interna), lo cierto es que en el *Canto General...*» (: 87).

³Esta idea la propuso Amado Alonso en *Poesía y estilo* de Pablo Neruda (1940, 2ª ed. 1951) y también fue desarrollada por el académico Mario Rodríguez en su artículo titulado «Reunión bajo las nuevas banderas o de la conversión poética de Pablo Neruda» publicado en *Revista Mapocho* II. 3, (1964: 238-248).

⁴Podemos proponer el amplísimo período de 1934, año de la llegada de Neruda a España, a 1949, año en que, dentro de las páginas de *Canto General*, se propone finalizada la escritura del poemario.

Su visión es tan antiespañola, que no reconoce ninguno de los aportes de esa dura colonización al nuevo continente [...]. En el proceso de la explotación del hombre americano desdeña subrayar que existía en la América indígena un feudalismo prehispánico, ejercido duramente por los aztecas en México y por los incas en Perú. Luego salta de España a Estados Unidos omitiendo casi por completo [...] a los imperialistas europeos, no menos rapaces, como el holandés o el francés [...] o el inglés [...]. De ahí que ideológicamente *Canto General* resulte tan primitivo y esquemático que ha sido rechazado hasta por los circuitos marxistas. (1996: 238)

Monegal reconoce que lo más importante es el plano emocional pero no evade criticar que a Neruda no le ha valido de España, la lengua, ni la fe, ni la herencia cultural del mundo mediterráneo, lo que significaría una paradoja a quien se vinculó esencialmente con la España de la Guerra Civil (1966: 241).

Jaime Concha, por su parte, considera que en este tema de la Conquista la crítica ha sostenido «una actitud unilateralmente negativa» y expone que un poema como «Bartolomé de las Casas», y el lugar que ocupa dentro de la sección *Los libertadores*, inclina «la balanza del juicio histórico a favor de España, que pudo producir [...] tal apóstol y formidable acusador» (2006a: 98). Para él, Neruda:

exhibe el impacto de una determinada coyuntura y de especiales circunstancias psicológicas. Gestado cuando la república española naufragaba, habiendo perdido a sus mejores amigos madrileños, ni el *Canto General* ni su autor pueden juzgar con frialdad a España. (2006a: 100)

En segundo lugar convendría hablar de Machu Picchu. Gran parte de la crítica atribuyó por mucho tiempo al espacio Machu Picchu, ruinas incas a las que el poeta tuvo la posibilidad de subir en el año 1943, la metamorfosis discursiva y también el descubrimiento de su filiación americana, que extendería este poemario a su visión general:

La significación del poema radica en el hecho de reflejar el punto culminante de una encrucijada dialéctica [...] que venía viviendo Neruda y, al mismo tiempo, la apertura de una nueva etapa. Balance y rumbo nuevo. Porque no es casual que «Alturas de Macchu Picchu» implique, inclusive en la disposición de sus partes, una suma sintética de revisiones

hacia el pasado y de propósitos hacia el futuro, un examen de [...] aspectos que conformaban su situación vital en ese tiempo: a) su pasado personal, herido por la angustia de sentir la omnipresencia de la muerte y la desintegración de las cosas, por el horror frente al transcurso discontinuo del tiempo, por la incomprensión del sentido histórico del hombre; b) el descubrimiento de su filiación americana, lo cual se refleja en la elección de Machu Picchu como escenario del poema. (Loyola, 1964: 38-39)

A este criterio se sumarían después la mayoría de los críticos: «del poeta de la angustia y la soledad, al poeta de la solidaridad humana» dice Monegal (1966: 253). Para Yurkievich es notorio en *Alturas de Macchu Picchu* el paso de una poética a otra: «De pronto, la visión nerudiana cambia de rumbo, pasa de la idealización del mundo incaico a la conciencia de sus injustas diferencias de clase» (1973: 122).

Este texto ha gozado de gran estimación junto a *Residencia en la tierra*, al punto de ser tratado como espina dorsal de su nueva visión americana, o lo que sería lo mismo, de *Canto General*; la significación atribuida al lugar permite que el poema sea tratado como «nueva fortaleza en que la poesía se refugia no menos que como en la de piedra se refugió el hombre, solo que no son ruinas, sino alturas de admirable belleza» (Montes, 1964: 209).

Alain Sicard en 1981 declara lo que resulta a estas páginas más atractivo, que la relación de *Alturas de Macchu Picchu* no admite ser separada de la experiencia anterior (1981: 236), refiriéndose a la Guerra Civil Española. Este autor agrega que la Guerra en España y el xx Congreso del PCUS fueron, cada uno en su género, ocasión para una toma de conciencia del poeta (1981: 627).

Sin caer en la obviedad de que Chile está en las páginas de este poemario por ser el país natal de Neruda, vale la pena recordar que este iba a ser un poemario titulado *Canto General de Chile* y luego (por diferentes circunstancias personales, todas ellas vinculadas a espacios concretos) se torna en *Canto General*, en el cual intenta incorporar a la América toda. Esto, no deja de tener relación directa con Chile, puesto que podría decirse que Neruda ha sufrido un desarraigo. Véase una breve cronología de los principales lugares donde permaneció largos períodos antes de la publicación del poemario:

En 1921 con mayoría de edad viaja de Temuco a Santiago, en 1927 es nombrado cónsul en Rangoon, Birmania, por lo que viaja al sudeste asiático; en 1932 regresa a su casa de Temuco donde no permanece ni un mes; regresa a Santiago y en 1933 es nombrado cónsul en Argentina, donde permanece hasta mayo del 1934, año en que viaja a España, designado cónsul honorario de Chile en Barcelona; regresa a Chile en 1937, donde permanece hasta 1940, año en que es designado cónsul en México hasta 1943. (Rodríguez, 1966)

El desaparego con su lado americano es obvio cuando se revisa la distancia que el poeta marcó respecto de lo que podría llamarse casa de la infancia. Él creía que para escribir debía ver el mundo, sin considerar el mundo que era su país. En este punto puede surgir la duda de cómo asumir entonces las apropiaciones, principalmente de la naturaleza chilena, que muestran sus primeros libros, aquellas declaraciones que lo vuelven hijo de Puerto Saavedra, de los lagos del Sur. Deben entenderse como lo que son, fascinación ante la perfección de la naturaleza, la vista de un joven lector que ha captado un lenguaje en lo natural, pero que no se ha comprendido *como elemento de un paisaje histórico* (Loyola, 1967: 169), ni hijo de un continente. Puede decirse entonces que conoce primero «el universo antes que la casa, el horizonte antes que el albergue» (Bachelard, 1975: 28). Ya se ha revisado desde la crítica que los viajes por el sudeste asiático y más tarde la experiencia en la península, donde su poesía se tornó autista, surreal, despertaron en Neruda el sentimiento por lo suyo. Esos años iluminan en el poeta su relación con Chile, de ahí surge la necesidad de escribir esos poemas donde deja de manifiesto *el paisaje objetivo de Chile* (Loyola, 1967: 172). Los primeros poemas escritos, que formarían parte de *Canto General*, *Oda de invierno al Río Mapocho* y *Los Conquistadores*, hablan de esa conciencia por lo suyo que fue posible en la distancia.

En este punto es necesario mencionar la importancia que se le ha atribuido al texto *Copa de sangre* (1938). Loyola lo ha propuesto como necesario para comprender los orígenes de *Canto General de Chile* y núcleo embrionario del futuro *Canto General*:

Digna de un atento examen nos parece la integración [...] de varios elementos que confluían poderosamente en su conciencia: la geografía natural del Sur de Chile, ciertas

reminiscencias autobiográficas y un acontecimiento funeral como revelación de orígenes. Es decir, la realidad objetiva de América, las raíces en la historia, la muerte con un signo distinto. (1967: 185)

Resulta de gran interés que Loyola ubique en un texto de 1978 el redescubrimiento de América por Neruda en relación con el espacio México. «Solo cuando Neruda llega a México (agosto 1940-agosto 1943) el *Canto General de Chile* comienza a tomar la forma de un *Canto General de América Latina*» (: 178). Esta postura que se sale del camino que el crítico había sostenido con relación al espacio Machu Picchu, es la que mantiene y retoma en su texto *Canto General: Itinerario de una escritura* de 1999:

Esta expansión del espacio del Canto, devino evidente cuando en 1943 algunos breves poemas, publicados en México por la revista *América* bajo el título: «América no invoco tu nombre en vano» (después *Canto General VI*), abandonaron en un ciclo unitario variados aspectos del mosaico latinoamericano. (: 205-206)

Y refuerza sus declaraciones recordando que antes de partir para México como cónsul, en ceremonia de despedida, Neruda mantenía la idea del Canto a Chile y leyó varios de los poemas que ya tenía escritos (: 205).

Rodríguez Monegal desde antes había mencionado al país azteca dentro de los espacios en los que Neruda «sintió crecer la exaltación de la patria lejana» (1966: 236); de igual manera Francois Perus propuso en 1972:

La estadía posterior en México (1940-1943), cuya rica herencia cultural (precolombina sobre todo) había sido redescubierta por el movimiento artístico e intelectual surgido de la revolución; los viajes por América Central y el Caribe; el regreso a Chile por el Perú, con la visita al Cuzco y Machu Picchu, permitieron a Neruda intuir la unidad de la problemática sociocultural latinoamericana, llevándolo a ampliar su proyecto inicial de una «crónica» de Chile y concretar en el marco de América Latina entera su ya aguda conciencia de una solidaridad histórica de los pueblos. (: 122)

Jaime Concha también ha brindado especial atención a la participación mexicana en la conformación final del poemario. En

un artículo presentado en un Congreso sobre Neruda en 1993 se pregunta: «¿Cuál es la significación del doble nacimiento del *Canto General*: su impresión clandestina hecha en Chile, que tiene toda el aura de lo heroico y la publicación mexicana oficial, envuelta en la atracción del arte muralista?» (2006a: 84). Concha reconoce que Chile y México parecen ser los extremos decisivos, aunque no absolutos, de una visión que se desborda, sin embargo no deja de abarcar otros lugares de la historia y el planeta (2006a: 84). Encuentra una secreta inscripción o monograma del título en el hecho de que en el poema «En los muros de México», de la última sección, escriba este verso a Lázaro Cárdenas: *General, Presidente de América*, te dejo en este canto en el que se pronuncian las tres palabras claves: general, América, canto, lo que deja ver el hondo enraizamiento en México y que se expande hasta coincidir con América (2006a: 85).

A propósito de su texto «Una oda nerudiana del *Canto General*», Concha escribe: «España, México y Chile: triple amor nerudiano que está en la base del *Canto General* [...]. Las raíces editoriales del libro brotan entonces en el mismo terreno de su simpatía por tres pueblos a uno y otro lado del Atlántico» (2006b: 321).

Lo anterior deja entrever lo necesario que se vuelve en relación con *Canto General* la incorporación de todos los espacios que en esos años Neruda visitó y que definitivamente colaboraron en su desarrollo poético que queda manifiesto en las páginas del poemario americano.

México es un espacio de gran importancia, no solo por la especial plenitud que Luis Sainz refirió que Neruda había encontrado en el país azteca (1996: 85), también porque desde allí pudo el poeta visitar otras regiones que no pueden dejarse fuera a la hora de considerar esa transformación discursiva y la necesidad de extender las raíces de su Canto. Principalmente países del área caribeña que tienen directa formalización poética dentro del poemario.

Los criterios relacionados al espacio caribeño en *Canto General* han definido algunas líneas fundamentales: 1) aquella en la que se considera su valor biográfico: los lugares a los que accedió o con los que tuvo contacto de alguna manera, que luego serán escenario de su poesía; 2) aquella en la que se considera en los análisis sobre el tema de la Conquista de América; 3) y aquella que le atribuyen una fuerte relación con lo telúrico y lo cosmogónico del continente

americano (Yurkievich, 1973: 121), en la que se incorpora de modo inevitable la noción de Caribe.

Se hace necesario para este acercamiento intentar definir el Caribe según la recomendación de Antonio Gaztambide: «Cada vez que hablemos de la región, debemos apellidarla, precisar de cuál hablamos y de ser posible por qué» (2006: 21). Como puede verse es categórico, lo que cuestiona el uso de la palabra intentar, pero es que el propio autor reconoce que «no hay una definición correcta del Caribe» (2006: 21) y cita en su artículo a Norman Girvan cuando muy cerca del año 2000 reconoce que la noción de Caribe ha sido —y está siendo— continuamente redefinida e interpretada.

Gran Caribe es una definición atractiva por ser histórica y geográficamente abarcadora; fue aprobada por la AEC en 1994 pero ya Juan Bosch había aproximado varios años antes que estaba integrada por: «las islas antillanas que van en forma de cadena desde el canal de Yucatán hasta el golfo de Paria, la tierra continental de Venezuela, Colombia, Panamá y Costa Rica, la de Nicaragua, Honduras, Guatemala, Belice y Yucatán y todas las islas, los islotes y los cayos comprendidos dentro los límites» (2009: 86). El Gran Caribe incorpora, además, la parte insular que está integrada por las Antillas Mayores: Cuba, Jamaica, La Española (República Dominicana y Haití) y Puerto Rico, y por las Antillas Menores las que no se considera necesario enumerar en totalidad, basta decir que se subdividen en tres grupos Islas Vírgenes, de Barlovento y Sotavento (Bosch, 2009: 86).

En este punto es necesario recordar que en 1941, aprovechando una suspensión de sus deberes consulares en México, Neruda viaja en auto a Guatemala:

el estrecho camino de Guatemala me deslumbró con sus lianas y follajes gigantescos; y luego con sus plácidos lagos en la altura como ojos olvidados por dioses extravagantes; y por último con pinares y anchos ríos primordiales que asomaban como seres humanos, fuera del agua, rebaños de sirénidos y lamantinos. (Neruda, 1996: 70)

Luego concreta su visita a la Mayor de las Antillas. Había conocido en el 1937, en el marco del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, a dos intelectuales cubanos: Nicolás Guillén y Juan Marinello. Pero desde mucho antes, a través de quien fuera su cónsul homólogo en el sudeste asiático, Gustavo

Enrique Mustelier, se ilustraría sobre los sabores y los cielos, el café y la política habanera (Ferro, 2008: 15). Pero no fue sino en el 1942 que Neruda pudo visitar la isla (elemento pintoresco el anagrama que resulta del año de la llegada de Colón a las islas).

En 1943 anduvo por Panamá y es esa región caribeña la que le serviría para exponer a los *cuervos* que se repartieron y saquearon las Américas, además del contacto con una naturaleza distinta a su albatros austral. También hay que mencionar la visita a Colombia que realiza en ese mismo recorrido de regreso a Chile. El 6 de septiembre, el poeta chileno llega a Cali donde ofrece recitales de su poesía y aterrizó en Bogotá el 9 de septiembre.

Es necesario mencionar la incorporación de algunos territorios mexicanos que son considerados como parte del Caribe: Yucatán y Veracruz. Ante esto, recordar que en México anduvo Neruda por todas partes y dentro de los lugares que fascinaban al poeta aparece como número uno Yucatán (Teilteiboim, 1984: 259): «cuna sumergida de la más vieja raza del mundo, el idolátrico Mayab. Allí la tierra está sacudida por la historia y la simiente. Junto a la fibra del henequén crecen aún las ruinas llenas de inteligencia y de sacrificios» (Neruda, 1996: 68). Teilteiboim también se refiere a una estancia en Yucatán en casa de Juan de la Cabada Vera (1984: 263), poeta mexicano que por esos años residía en esa región.

No obstante a lo anterior, a la relación establecida con el Caribe y a la evidente presencia de poemas relacionados con la región en las páginas de *Canto General* – Guatemala (III. «Los conquistadores»); Cuba, Puerto Rico (V. «La arena traicionada»); Varadero en Cuba (VI. «América no invoco tu nombre en vano»), México (XV. «Yo Soy»); Ximénez de Quesada (1536) (III. Los conquistadores»), por solo mencionar unos pocos – el Caribe no ha podido ser incorporado en toda su dimensión dentro del Canto, no se han establecido más posibilidades críticas que las mencionadas al inicio de este apartado.

Igualmente consideramos que no podía ser de otro modo y que la crítica se dejó llevar por la no mención directa en *Canto General* del nombre Caribe – excepcionalmente cuando alude al nombre indígena – a pesar de los vínculos ya conocidos con la región. Esto predice más la indefinición en la que se encontraba el Caribe en esos años, que la no incorporación plena del poeta en sus versos, quien sí emplea el término islas, para referirse al caribe antillano. «El Caribe es un invento del siglo xx. Esta invención arranca

precisamente de la transición en nuestra región de la hegemonía europea a la estadounidense» (Gaztambide, 2006: 2).

En los tiempos de gestación del *Canto*, entre 1938 y 1949, existía una noción de Mar Caribe pero no el Caribe como lo conocemos hoy, en toda su (in)definición. Lo anterior hace evidente que los abordajes teóricos a la región eran en la primera mitad del siglo xx escasos, por no decir inexistentes. Ana Pizarro en *El Sur y los Trópicos* (2004) escribió que en las últimas décadas del siglo xx comenzó la preocupación de los latinoamericanistas por el Caribe. También puede apuntarse que el libro *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial* de Juan Bosch, el cual ha sido considerado como el motor impulsor de los estudios caribeños, fue publicado en 1970.

No obstante, en la actualidad los acercamientos al Caribe son ya extensísimos y aunque su característica fundamental puede establecerse en su indefinición, dada la importancia que tiene el área en la historia continental, no debería pasarse por alto en un poemario que la crítica ha levantado como «grandioso monumento americano» (Perus, 172: 107).

En un reciente trabajo publicado en la compilación *El Caribe en sus literaturas y culturas: perspectivas desde el sur* (2019), que se dedica a analizar el poema que dedica Neruda en *Canto General* a Toussaint Louverture, en ningún momento se dedican palabras a Haití como espacio caribeño, tratándose de evidente, sin intentar explotar las significaciones que este espacio aporta al poema, a pesar de que el texto lleva por título «La revolución haitiana leída desde el Cono Sur: Toussaint Louverture en *Canto General* de Pablo Neruda».

Precisamente ese trato de evidente a la categoría espacial, ese hecho de que ningún otro elemento del texto sea tan «visible» y «transparente» desde el inicio como el «lugar», ha impedido la dedicación de la teoría narrativa, y de la crítica en general» (Llarena, 2007: 4). Alicia Llarena en su libro *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica* (2007) realiza un recorrido por esta categoría que permite entenderla como tópico de los textos literarios. Llarena logró reunir materiales de diversas disciplinas, lo que le permitió confrontar el descrédito que la cuestión del espacio originaba en el entorno mismo de la crítica literaria, en la que se arraigaba solo en lo relacionado con lo telúrico. La autora es prolija en el análisis de esos vacíos teóricos y en mostrar el camino (autores,

obras, visiones) que ha tomado el elemento espacial hasta el punto de convertirse en «vertebrador de la identidad cultural» (2007: 10). Lo anterior se enlaza directamente con el interés de nuestra investigación, no solo porque la cuestión espacial ha estado relegada en *Canto General*, sino también porque el Caribe ha sido un espacio no agotado en los acercamientos críticos que han surgido del poemario.

A partir de lo anterior podemos acercarnos al poema «Amor América (1400)» y tratar de apreciar su conexión con el Caribe más allá de lo evidente. En una primera lectura pareciera que el nombre propio del continente es lo único que en el texto puede evidenciar al Caribe, sin embargo, al acercar la mirada a estructuras descriptivas, generadoras de espacio, puede percibirse otro panorama. Quizá, lo primero a considerar es la exposición de la fecha,⁵ que sugiere la idea de un diario, constatación de que ha accedido al espacio descrito, cantado.

Ya en el texto, desde el inicio, la estructura preposicional *antes* —efectivamente asociada a un tiempo histórico— reforzada por la imagen que entregan las metonimias: *peluca* y *casaca*, asociados a un modelo de conquistador, remiten a un espacio natural e idílico. Podría decirse que no tiene que ser necesariamente el Caribe, «Antes de la peluca y la casaca», puede referirse a cualquier lugar de la tierra desconocida, de la tierra precolombina; sin embargo, se hace difícil no considerar al Caribe antillano, si se toma en cuenta la intención de Neruda de mostrar la virtud de inicio, «las iniciales de la tierra». Todo lo anterior encuentra asidero en lo que se lee como referencias a lo caribeño: «el hombre fue cántaro caribe», aludiendo a los habitantes de las islas; la «madre caimán» pudiera ser Cuba (basta admirar la forma de reptil de la isla), y el «padre mío» al que busca por «las madrigueras despeñadas / de la sombría paz venezolana» podría ser Bolívar, figura caribeña que aparece en su poesía desde las *Residencias*.

Si Neruda estuviera refiriéndose solamente al mundo americano prehispánico, las imágenes descriptivas que dan cuenta de un espacio *sangriento, de silencio o sangre, donde se apagó una*

⁵ 1492, año de la llegada de Colón a Guanahaní. Es interesante además el anagrama que resulta de la primera visita de Neruda a la Mayor de las Antillas en el año 1942.

lámpara de tierra y cayó una gota roja en la espesura, no tuvieran cabida, puesto que una de las críticas al poemario ha sido la de ver desde un punto de vista glorioso, como se percibe de la primera estrofa del poema, el espacio anterior a la llegada de los colonizadores.⁶

A partir de lo anterior pudiera establecerse que efectivamente es el Caribe, en este particular, el Caribe antillano, espacio que conecta de cierta manera Sudamérica con Norteamérica (Benítez, 1998: 16), desde donde se ubica para acceder a su visión aglomerativa:

*Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica...*

Ya se ha explicado que en su relación con los espacios Neruda ha modificado su discurso poético y el Caribe es un territorio a considerar también en ese aspecto. Antes, el espacio ocupado por autor y sujeto lírico era el mismo («Venid a ver la sangre por las calles»), el espacio que describe es al que precisamente está asistiendo: «Y una mañana todo estaba ardiendo / y una mañana las hogueras / salían de la tierra / devorando seres, / y desde entonces fuego, / pólvora desde entonces, / y desde entonces sangre» (Neruda, 2004: 87-90).

En «Amor América (1400)» no. El efecto de realidad, de presencia («anduve entre flores zapotecas») debe crearlo a partir de lo que podría asumirse como metáfora. Desde ese punto de vista el sujeto discursivo asume una omnisciencia que le permite saber todo de ese espacio, dígase, virgen:

*Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias.*

⁶ «En el proceso de la explotación del hombre americano desdeña subrayar que existía en la América indígena un feudalismo prehispánico, ejercido duramente por los aztecas en México y por los incas en Perú» (Monegal, 1966: 238).

Esa voz se percibe, además, en la distancia que cobra con respecto a los hombres; no dice fuimos sino:

*El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha.*

Pero ese no es el único, se percibe otro proceso metafórico que es el que permite tocar la piedra, andar.

*Yo, incásico del légamo,
Toqué la piedra y dije:
Quién
me espera? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.*

Sin embargo, es necesario sobrepasar esa visión metafórica que se da a nivel superficial y que implicaría dejar de ser uno para ser otro y que han supuesto una contradicción.

La importancia que se ha querido dar a la metáfora, o a la metonimia, resulta ruinoso para el estudio del lenguaje. Metáforas y metonimias solo son efectos, que únicamente pertenecen al lenguaje [...]. Hay muchas pasiones en una pasión, y todo tipo de voces en una voz. (Deleuze, Guattari, 2002: 82)

Teniendo en cuenta también otros criterios de los filósofos puede decirse que en realidad lo que hay son líneas de fuga: un *yo* molar que tiene todo el poder de conocer la historia y un indio que se apega a la tierra y menos que indio es légamo, ambas coexisten — «Yo estoy aquí para contar la historia» —, en el espacio que se identificó Caribe.

REFERENCIAS

- BACHELARD, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica
- BENÍTEZ, A. (1989). *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea.
- BOSCH, J. (2009). *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe frontera imperial*. México: Cámara de diputados de la Legislatura,
- CONCHA, J. (a). (2006). «A orillas del Canto General». En Mabel Moraña y Javier Campos (Eds.) *Ideologías y literatura: homenaje a*

- Hernán Vidal* (83-101). Pittsburgh, PA: Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- CONCHA, J. (b). (2006). «Una oda nerudiana del Canto General». *Estudios Públicos* (101), 315-338.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- FERRO, V. (2008). *Neruda y Cuba. Cuba*: Editorial Arte y Literatura.
- GAZTAMBIDE, A. (2006). La invención del Caribe a partir de 1898. *Jangwa Pana* (5), 1-23.
- LLARENA, A. (2007). *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*. México: Universidad autónoma de Sinaloa Editorial.
- LOVELUCK, J. (1973). «Alturas de Macchu Picchu: Cantos I-V». *Revista Iberoamericana* (Vol. XXXIX, Núm. 82-83, enero-junio), 175-188.
- LOYOLA, H. (2003) *Canto General: itinerario de una escritura*. En Federico Schopf (ed) *Neruda comentado*, Santiago de Chile: Random House.
- LOYOLA, H. (1964). *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda*, Santiago de Chile: Ediciones de la Revista Aurora.
- LOYOLA, H. (1978). «Neruda y América Latina». *Cuadernos Americanos* (n. 3), 175-1.
- LOYOLA, H. (1967). *Ser y morir en Pablo Neruda*. Santiago de Chile: Editorial Santiago.
- MONTES, H. (1964). «Acerca de Alturas de Macchu Picchu». *Mapocho*, (tomo II, n. 3), 202-209.
- NERUDA, P. (2004). *Antología de Residencia en la tierra*. Selección de Darío Oses. Santiago: Copesa Editorial.
- NERUDA, P. (1970). *Canto General*. Tomos I y II. Buenos Aires: Losada.
- NERUDA, P. (1996). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Planeta.
- PERUS, F. (1972). Arquitectura poética de «Altura de Machu Picchu». *Atenea* (no. 425), 104-127.
- PIZARRO, A. (2004). *El sur y los trópicos. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. España: Centro de estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.
- RODRÍGUEZ, E. (1966). *El Viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- SAINZ, L. (1996). *Pablo Neruda: Cinco ensayos*. Roma: Editora Bulzoni.
- SICARD, A. (1981). *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Credos.

- TEILTEBOIM, V. (1984). *Neruda*. Santiago de Chile: Editorial Suramericana. Random House Mondadori.
- YURKIEVICH, S. (1973). «Mito e Historia: Dos Generadores del Canto General». *Revista Iberoamericana* (Vol. XXXIX, Núm. 82-83, enero-junio), 111-133.

Recepción: 28 de septiembre de 2020

Aprobación: 11 de noviembre de 2020

