

ALEPH

número 13

(abril 1999)



**LOS MITOS FUNDADORES EN LA
LITERATURA HISPANOAMERICANA**

Alejo CARPENTIER

José DONOSO

Pablo NERUDA

Alfonso REYES

Augusto ROA BASTOS

Jornada del sábado, 24 de octubre de 1998
Organizada con el apoyo de la U.I.A.

Para citar este artículo: Collard, Patrick. "El mundo primigenio en 'La lámpara en la tierra' (Canto general, I)". *Los mitos fundadores en la literatura hispanoamericana*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 13, De Maeseneer, R. y Montalvo, Y. (eds.). Año 1999, pp. 8-17. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

El mundo primigenio en "La lámpara en la tierra" (*Canto general, I*)

Patrick COLLARD
(Universiteit Gent)

I.

Los lectores de Neruda saben que "La lámpara en la Tierra", primera de las quince secciones del inmenso *Canto general* (1950; remito a la edición de Enrico Mario Santí, 1990) consta de siete poemas, número evidentemente simbólico. El primero, cuyo título está marcado por una aliteración "Amor América (1400)", tiene 47 versos y va en cursiva; de su contenido destaco de momento dos aspectos básicos:

-la evocación de un *in illo tempore*, la descripción de un supuesto estado de cosas anterior al Descubrimiento, estado explícitamente anunciado por la fecha del título y por el famosísimo primer verso del *Canto*, "Antes de la peluca y la casaca" en el que la civilización vencedora se define por sinécdoques que remiten a lo artificial, lo militar, lo palaciego. Mientras que el espacio-tiempo del **antes** se caracteriza por una primordial unidad, es decir que al hombre se lo representa como parte y producto de la materia que lo rodea. Lo cual en realidad no es nada nuevo en Neruda: "la ensoñación materializante" (S.Yurkievich,1971:193), o "materialismo poético" (A.Sicard,1981) ya constituía una de las dimensiones esenciales de *Residencia en la tierra* (1931-35).

-La afirmación, en un lugar realmente estratégico, el mismísimo centro del poema (verso 24) de la presencia de un "yo" poético que se declara implícitamente -es decir por lo que antecede- depositario de una memoria colectiva borrada e investido de una misión explícitamente definida como narrativa: "Yo estoy aquí para contar la historia".

Mi propósito es examinar en dos etapas lo que quisiera llamar la ambientación mítica en "La lámpara en la tierra", comenzando con un breve itinerario presentativo a través de los siete poemas como conjunto, para luego detenerme en el cuarto, "Vienen los pájaros", que, con sus 73 versos, es el segundo en extensión dentro la primera parte del *Canto* y me parece especialmente representativo en lo que se refiere al tema de esta Jornada Aleph dedicada a mitos fundadores. La brevedad del itinerario presentativo se debe a mi deseo de que esta intervención no sea simplemente una repetición, paráfrasis o síntesis de trabajos ya hechos desde hace mucho tiempo, y con los que por supuesto, tengo una deuda de gratitud, como el de Juan Villegas en su libro *Estructuras míticas y arquetipos en el "Canto general" de Neruda* (1976) o el de S.Yurkiévich en el capítulo titulado "La imaginación mitológica de Pablo Neruda" en su libro *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971). El primero en particular tiene el indudable mérito de haber aportado cierto rigor metodológico en la mitocrítica del ámbito hispánico, proponiendo en un trabajo anterior (1973) un modelo de aproximación basado en la armonización de las ideas (psicológicas) de C.G.Jung sobre el arquetipo con las (religiosas) de Mircea Eliade sobre el mito. J.Villegas muestra además que su método resulta ser un instrumento que permite subrayar de manera bastante convincente la unidad del *Canto* nerudiano. Conste pues que en cuanto al concepto de mito, básicamente tengo presente la definición de Eliade (1972: 21-22):¹

[...]le mythe est censé exprimer la vérité absolue, parce qu'il raconte une *histoire sacrée*, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*). Etant *réel* et *sacré*, le mythe devient exemplaire et par conséquent répétable, car il sert de modèle, et conjointement de justification, à tous les actes humains.

¹ Sin embargo las agudas y estimulantes observaciones terminológicas de Jacques Joset durante el turno de preguntas y respuestas después de las ponencias de la tarde, me invitan a una puntualización, por si acaso: la definición del mito según Eliade, se usa aquí desde fuera, aplicada a un texto que en rigor no es de contenido mítico, ya que para serlo se hubiera precisado una fe que Neruda no tenía. La sacralización de la Naturaleza en el *Canto* es laica, y la transcendencia nerudiana, materialista; valga la reiterada contradicción entre los términos.

Después de "Amor América (1400)" siguen: "Vegetaciones", "Algunas bestias", "Vienen los pájaros", "Los ríos acuden", "Minerales" y, finalmente, "Los hombres". Cito a Villegas (1976, 52): "La evolución que de inmediato sugiere esta breve síntesis se asocia con el mito de la creación del mundo: desde el caos inicial, de materias indistintas y ebullentes, a la presencia del hombre". Puntualicemos, por si fuera necesario: para el mito cosmogónico en el *Canto*, Neruda echa mano de un código bíblico: una creación en seis momentos sucesivos, relatada en una primera parte colocada por su título bajo el signo de la luz, hace difícil el no pensar en los seis días del *Génesis* y el *fiat lux*. Una luz que por cierto recorre esta sección en competencia con las tinieblas. Dentro de este marco general, se distribuyen y repiten con insistencia, a lo largo de los siete poemas, los símbolos y motivos que configuran el lenguaje del mito cosmogónico:

- el amanecer, que hace coincidir el principio del día con el del mundo: "aurora ciega" ("Vegetaciones", v.35), "cisternas matutinas" (ibíd., v.40), "el amanecer de Anáhuac" ("Vienen los pájaros", v.4), "el amanecer de la selva" ("Los hombres", v.53)

- el lodo o el barro, símbolo de la materia primordial y fecunda a partir de la que fue creado el hombre según cierta tradición bíblica;

- el germen, la semilla;

- el útero, el parto, el amamantamiento, el bautizo.

Algunos versos relatan el momento mismo de la creación -"La luna amasó a los caribes" ("Los hombres", v.5), "con sangre y pedernales creó el fuego", ibíd. v. 15), "apareció el maíz" ("Vegetaciones", v.26); otros evocan el ciclo eterno, y profundamente mítico, de vida, muerte y renacimiento a partir de la muerte: "apareció el maíz, y su estatura / se desgranó y nació de nuevo"(ibíd., vv.26-27);² y otros refuerzan la ambientación mítica al evocar una dimensión esencial del mito, a saber su pertenencia al ámbito de lo sagrado: "está la gigante anaconda / cubierta de barros rituales, /

² No podía faltar este vegetal en la evocación de la composición del espacio al que pertenecen los "hombres de maíz". Y recuérdese que el ciclo de muertes y renacimientos articula también la(s) cosmogonía(s) del *Popol Vuh*, en el que precisamente se cuenta que del maíz fueron hechos "la carne del hombre y su sangre cuando fue formado" (p.111 en la edición de C. Saénz de Santa María, 1989).

devoradora y religiosa" ("Algunas bestias", vv.36-38); "y luego, en su cuna, miró / crecer los dioses vegetales" ("Vegetaciones", vv.30-31); "caía la sangre por / las escalinatas sagradas" ("Los hombres", vv.35-36).

Detengámonos ahora en "Vienen los pájaros", un poema en el que la mirada del *yo* hacia lo descrito es una mirada maravillada y asombrada, un poema por tanto que se puede inscribir en la tradición discursiva de lo real-maravilloso y que hace pensar en las equivalencias *Naturalia = Mirabilia* (la Naturaleza que invita a maravillarse) de cierta poesía didáctica de la que M. Rifaterre (1972, p.17) ha examinado el sistema descriptivo.

II.

"Vienen los pájaros" (Canto general, I, 3)

Todo era vuelo en nuestra tierra. Como gotas de sangre y plumas los cardenales desangraban el amanecer de Anáhuac.	
El tucán era una adorable caja de frutas barnizadas, el colibrí guardó las chispas originales del relámpago y sus minúsculas hogueras ardían en aire inmóvil.	5 10
Los ilustres loros llenaban la profundidad del follaje como lingotes de oro verde recién salidos de la pasta de los pantanos sumergidos, y de sus ojos circulares miraba una argolla amarilla, vieja como los minerales.	 15
Todas las águilas del cielo nutrían su estirpe sangrienta en el azul inhabitado, y sobre las plumas carnívoras volaba encima del mundo el cóndor, rey asesino, fraile solitario del cielo,	 20 25

talismán negro de la nieve, huracán de la cetrería.	
La ingeniería del hornero hacia del barro fragante pequeños teatros sonoros donde aparecía cantando.	30
El atajacaminos iba dando su grito humedecido a la orilla de los cenotes. La torcaza araucana hacía ásperos nidos matorrales donde dejaba el real regalo de sus huevos empavonados.	35
La loica del Sur, fragante, dulce carpintera de otoño, mostraba su pecho estrellado de constelación escarlata, y el austral chingolo elevaba su flauta recién recogida de la eternidad del agua.	40 45
Mas húmedo como un nenúfar, el flamenco abría sus puertas de sonrosada catedral, y volaba como la aurora, lejos del bosque bochornoso donde cuelga la pedrería del quetzal, que de pronto despierta, se mueve, resbala y fulgura y hace volar su brasa virgen.	50
Vuela una montaña marina hacia las islas, una luna de aves que van hacia el Sur, sobre las islas fermentadas del Perú.	55
Es un río vivo de sombra, es un cometa de pequeños corazones innumerables que oscurecen el sol del mundo como un astro de cola espesa palpitando hacia el archipiélago	60 65
Y en el final del iracundo mar, en la lluvia del océano,	

surgen las alas del albatros
como dos sistemas de sal
estableciendo en el silencio,
entre las rachas torrenciales,
con su espaciosa jerarquía
el orden de las soledades.

70

Nótese en primer lugar cierta ambigüedad en el título: en este contexto la forma verbal "Vienen" puede referirse simplemente al vuelo en sí, pero también al momento primordial de la mítica primera aparición de los pájaros; el título "Los ríos acuden" presenta la misma ambigüedad. Los 73 versos enumeran nominalmente unos quince pájaros. Unas pocas menciones geográficas, más o menos precisas, jalonan el texto ("Anáhuac", "araucana", el "Sur", el "Perú"); pero la combinación de estas menciones toponímicas con la identidad de algunos pájaros o con la referencia a circunstancias naturales, imprime al contenido cierto movimiento norte-sur, confirmando por supuesto que las palabras "nuestra tierra" del primer verso cubren el inmenso conjunto (latino)americano: el cóndor pertenece a la zona andina; los cenotes, esos depósitos naturales subterráneos, son sobre todo mesoamericanos, el hábitat del quetzal es tropical, la torcaza araucana y la loica son aves de Chile etc.

El sistema de los tiempos verbales del poema reclama algún comentario. De las 25 formas conjugadas, 16 están en imperfecto, 8 en presente (sin contar la del título) y una en pretérito perfecto simple. El imperfecto, ese pasado de gran amplitud que pone de relieve la duración y expresa una acción cuyos límites temporales no le interesan³ al hablante, es el del estado de las cosas en aquel *in illo tempore* de los orígenes y de aquel "Antes" del primer verso del *Canto*, un **antes** condenado a ver perturbado para siempre su equilibrio. Se trata sin embargo de una parte del reino animal destinado a sobrevivir al cambio radical: el brusco paso del imperfecto al presente en las últimas estrofas, parece expresar esta continuidad. El procedimiento por cierto es el mismo en el poema anterior ("Algunas bestias"):

[...]

³ No hago ningún esfuerzo definitorio, me limito a parafrasear la definición, ya muy clásica, del *Esbozo* de la RAE.

El jaguar tocaba las hojas
con su ausencia fosforescente,
el puma corre en el ramaje
como el fuego devorador
mientras arden en él los ojos
alcohólicos de la selva
[...]

En "Vienen los pájaros", donde todo es escena y duración, el único pretérito perfecto simple "guardó" (v. 6) llama la atención: aquí también la acción se prolonga en el *hoy* (*guardaba* sólo hablaría del pasado). La anterioridad no es la totalidad de la acción, sino la de su perfección: es como si el pretérito *guardó* fijara un momento que pertenece a la memoria de lo sagrado y de la cosmogonía, el momento en que el colibrí capta y guarda para siempre el fuego del cielo. Nótese además que hay como una afinidad digamos semántica entre el verbo y los sustantivos de su complemento directo, "chispas" y "relámpago" denotan entre otras cosas acción breve, rápida, fulminante, acción-momento dentro de una acción-marco.

Otra cosa que llama la atención es el número elevado de imágenes: más de treinta, que confirman la definición del *Canto* como torrente metafórico y un disparadero de imágenes para decirlo con palabras de Fernando Alegría (1974). Cada pájaro está descrito mediante imágenes y por tanto transformado. Y con frecuencia, la comprensión del origen de la imagen, para ciertos pájaros (la loica, el chingolo, el quetzal...) implica la consulta de enciclopedias u obras de ornitología (ipreferentemente con ilustraciones de color!).⁴ Por ejemplo: el color rojo del copete del cardenal ("Nombre común de diversas aves paseriformes de la familia de los fringílidos" según el *Diccionario enciclopédico* Salvat, 1993: 274) que coincide con el color del sol naciente, origina el uso metafórico de "desangrar", a su vez preparado por un símil. Se comprueba lo anteriormente dicho: gran parte de las imágenes sugiere directamente la idea de unión íntima, de fusión entre los elementos del reino animal, de los otros reinos y la materia. El sueño con la unidad y la armonía orgánica e incluso cósmica, aparece en casi todas las estrofas del poema:

⁴ E.M. Santí por cierto señala en su "Introducción" las principales fuentes ornitológicas del poeta.

-el vuelo de los cardenales es una sangría para el sol del amanecer;

-el tucán es a la vez naturaleza (frutas) y obra de artesanía (caja barnizada);

-el colibrí es parte del fuego celestial;

-los loros constituyen el interior mismo del follaje, y, a través de un símil, se relacionan con los minerales y se presentan como producto de una mezcla de agua y tierra;

-el condor es talismán, o sea ornamento mágico, de la nieve;

-la hipálage "grito humedecido" del verso 33, pone de relieve la unidad que forman el atajacaminos y su ámbito de cenotes;

-el adjetivo "húmedo"(v.46), el símil "como un nenúfar", la metáfora oximorónica "montaña marina" y el símil "como dos sistemas de sal", vinculan el canto del chingolo, el flamenco, un grupo en formación de vuelo, las alas del albatros, con el hábitat acuático...

Todo eso invita a subrayar el telurismo en el *Canto*, la marcada presencia de los cuatro elementos -agua, fuego, aire y tierra- y esa nostalgia del tiempo mítico de los orígenes, de la que S.Yurkiévich (1971, 154-455) escribe:

La nostalgia por el estado de máximo esplendor vital, por la desnudez y la plenitud paradisíacas, el ansia de retorno a los orígenes, la creencia de que la pureza, la entereza, la verdad, las virtudes mayores se encuentran en los comienzos, cuando el hombre conservaba intacto su vínculo con la naturaleza, condicionarán profundamente la cosmovisión de Neruda.

En "Vienen los pájaros", el único momento del día explícitamente señalado es el amanecer (v.4): la vida animal se estrena, en un mundo virgen; tres versos más lejos se lee que "el colibrí guardó las chispas / *originales* del relámpago" (el subrayado es mío); los lingotes verdes con que se comparan los loros, están recién salidos de la pasta" (v.14) y la argolla de sus ojos es "vieja como los minerales" (vv.17-18); la flauta del chingolo está "recién recogida/ de la eternidad del agua" (vv.44-45); la brasa del quetzal es "virgen" (v.54).

Dos clases de orígenes se combinan y se superponen en el *Canto general*: los míticos y los (pre)históricos; la primera estrofa del poema es a mi parecer una buena muestra de la estrecha mezcla de ambas: los cardenales, "como gotas de sangre y plumas", se asocian

aquí con una zona precisa, Anáhuac, nombre antiguo del valle de México, o sea, con el centro político y cultural del imperio de los aztecas. Pero el símil, evoca también aquel imperio, de manera por así decir emblemática: la sangre de sacrificios rituales, las plumas ornamentales y de significado religioso. Es como una variante de la fusión de la que se trataba más arriba: aquí el pájaro forma un todo con el contexto. El tercer pájaro, el colibrí, pertenece claramente a la dimensión de lo sagrado y de los orígenes suprahistóricos: "guardó" el fuego del cielo y puede cumplir con una de las funciones que la tradición simbólica atribuye al pájaro, la de ser un enlace entre el cielo y la tierra. Si a esto añadimos que el tercer pájaro de la estrofa (el segundo en orden de aparición) es por el poder de la metáfora, una caja de frutas barnizadas, y si partimos del punto de vista que Neruda no los agrupó ni los definió de modo totalmente arbitrario, se comprueba que los pájaros de la primera estrofa pueden representar tres dimensiones de la conciencia humana: la histórica, la estética, la mítico-religiosa. La séptima estrofa, dedicada al quetzal y al flamenco no es menos significativa. El quetzal, símbolo en la mitología náhuatl de la belleza de los dioses, era ave sagrada para los antiguos mexicanos que según parece atribuían a sus plumas el mismo valor que el de la esmeralda; éstas incluso eran el principal ornamento del manto del emperador azteca. Hoy en día, la pluma del quetzal sigue teniendo función de talismán. Del flamenco Neruda hace una "sonrosada catedral", reuniendo así en la misma estrofa dos expresiones características de lo sagrado en Latinoamérica, el espacio geográfico donde al principio de los tiempos modernos, el catolicismo ahogó las manifestaciones religiosas tradicionales. Junto con la imagen procedente del mundo cristiano, Neruda introduce un elemento de la mitología precolombina, aquel quetzal que parece dormido pero que de pronto "[...] despierta,/ se mueve, resbala y fulgura / y hace volar su brasa virgen".

Quisiera terminar relacionando la expresión de lo primigenio y el mito cosmogónico con la citada declaración, llamémosla programática, del *yo* poético en el verso 24 de "Amor América (1400)" -"Yo estoy aquí para contar la historia"- y con otra actividad que se puede calificar de mítica y propiamente fundadora, que es la de dar nombre a las cosas. Porque "contar la historia" es también rellenar un vacío con palabras, nombrando las cosas. Al final del

poema inicial (v.43), el *yo* del *Canto general* invoca el espacio contemplado y lo llama "Tierra sin nombre, sin América". Inevitablemente esto recuerda la definición de la misión del escritor latinoamericano según Alejo Carpentier (y otros), la de ser un Adán que nombra y la de repetir la actividad fundadora y mi(s)tificadora de los Cronistas de Indias.

Bibliografía:

-*Diccionario enciclopédico SALVAT*, Barcelona, Salvat Ediciones Generales, 1993.

-ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, "Idées", 1972.

-NERUDA, Pablo, *Canto general*, ed. de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, "Letras Hispánicas", 1990.

-*Popohl Vuh*, ed. de Carmelo SAÉNZ de SANTA MARÍA, Madrid, Historia 16, "Crónicas de América" 1989.

-RIFFATERRE, Michael, "Système d'un genre descriptif", *Poétique*, nº 9, 1972, pp.15-30.

-SICARD, Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, versión esp. de Pilar RUIZ VA, Madrid, Editorial Gredos, "Biblioteca Románica Hispánica", 1981.

-VILLEGAS, Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.

-ID., *Estructuras míticas y arquetipos en el "Canto General" de Neruda*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976,.

-YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges Neruda, Paz*, Barcelona, Barral, 1971.