



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO
DE MAGISTER EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA Y CHILENA**

Mujer y geografía en *La espada encendida* de Pablo Neruda

Profesor Guía: Sr. Manuel Jofré

Alumna: Brenda Müller Hurtado

- 2011 -

ÍNDICE

Introducción	4
I.- La extratextualidad en la escritura de <i>La espada encendida</i>	10
1. El contexto histórico del poemario	10
2. El contexto biográfico como antecedente de escritura	12
II.- El sujeto poético de la última etapa nerudiana	14
III.- La tensión del sujeto poético tardío presente en <i>La espada encendida</i> y su incidencia en la falta de definición narrativa del texto.	16
IV.- La presencia del intertexto bíblico, un cuestionamiento al paradigma histórico	22
A) Espacio patagónico, <i>el jardín más áspero y salvaje</i>	
I.- ¿Qué tiene de edénico este territorio indómito?	25
1. La singularidad del referente austral como ámbito edénico	25
2. La existencia de <i>lo deshabitado</i>	31
3. Un espacio sin historia	36
4. Un espacio no consagrado	39

II.- Patagonia, ámbito <i>para morir tal vez, para seguir tal vez</i>	47
1. El sujeto poético y su pertinaz búsqueda del mecanismo creativo de lo real	47
2. El encuentro con <i>la zona sombra, el día cero</i>	51
3. El espacio patagónico, ámbito que reclama al sujeto	54
4. Patagonia, origen y destino del sujeto	58
5. Patagonia, <i>el amor de la tierra insoportable</i>	63
III.- El Adán patagónico, <i>se movía, era un hombre, el primer hombre</i>	66
1. Consideraciones en torno a la identidad del hombre originario austral	69
B) El hallazgo de la mujer: <i>Y tuvo tanto miedo que encontró a una mujer parecida a un erizo, a una castaña</i>	
I.- <i>Rosía raíz, la mujer-naturaleza positivamente connotada</i>	75
II.- La imagen de mujer en <i>La espada encendida</i>	78
1. <i>Rosía montesina, la amante lozana</i>	78
2. <i>Durazna blanca entre los agujones, el ansia por devorarla</i>	80

3. <i>Un cuerpo horizontal caído de la noche, la inacción creadora</i>	82
III.- La dialéctica vida/muerte en torno a la unión erótica de la nueva pareja edénica	85
IV.- Identidad de Rosía, <i>El mar que no conozco soy yo misma</i>	88
1. Mujer océano	88
2. Mujer azul	91
V.- Función del personaje femenino en la fábula: la muerte tiene rostro de mujer	94
1. Rosía, <i>llave clara de la oscura región, el extravío final</i>	94
2. Rosía y el mar, <i>sólo quiero morder tus costas y morirme</i>	96
Conclusiones	99
Bibliografía	102

Introducción

En la recepción actual de la obra nerudiana parece ocupar un lugar cada vez mayor el ámbito extratextual en desmedro de su monumentalidad textual. Si bien es cierto que ambos espacios interactúan y dialogan en este prolífico universo poético hasta fundirse en la ficción de un sujeto llamado *Pablo Neruda*, no es menos cierto que en el proceso de lectura con lo primero que se encuentra el lector es con el sujeto poético presente en el texto y sólo después podrá encontrar al sujeto biográfico que lo nutre. En la recepción referida a Neruda, más allá del enclave académico, llama la atención el desequilibrio existente entre la lectura de sus textos y la lectura que hace referencia a las distintas versiones de su biografía. El lector común se interesa por Neruda, no por nada algunos autores lo citan afirmando sus ficciones en este sujeto que transita con soltura del ámbito textual al extratextual. El atractivo mayor que ejerce *Pablo Neruda* todavía hoy, si se le compara con el sujeto poético presente en los textos, tiene que ver con lo que su imagen significó en el contexto histórico reciente del país, como lo explica detalladamente María Luisa Fischer en su estudio referido a la figura del poeta¹. Sin embargo, en el marco histórico actual inscrito en lo que los teóricos de la cultura han denominado postmodernidad, la suerte de esta imagen mítica se ha instalado en el derrotero de una especie de trivialización ahistórica rescatando de la fortaleza de su figura trozos sueltos y anecdóticos de su biografía. Por lo que volver la mirada hacia el espacio donde el sujeto poético habita, esto es, a los textos, es una necesidad ya que estos constituyen el lugar primordial de diálogo originando nuevos sentidos que se actualizan de acuerdo al contexto histórico al cual el lector pertenece.

Como ya es sabido, los textos nerudianos conforman un exuberante universo poético, por lo que la lectura de uno sólo de ellos no es más que una vía entre tantas para acceder y encantarse con la monumentalidad de un sujeto y su mundo. La vía escogida

¹ María Luisa Fischer, *Neruda: Construcción y legados de una figura cultural*. Santiago: universitaria, 2008.

en este caso es el libro *La espada encendida*² (1970), poemario que pertenece a la última etapa escritural del poeta y que la crítica ha interpretado como una propuesta ficticio-mítica de refundación histórica a través del vínculo amoroso. Hernán Loyola en su concepción del autorretrato del enunciador nerudiano³, explica el texto como un último intento de restablecer el equilibrio entre sujeto y mundo. El rechazo de la historia privada y colectiva por parte del sujeto se representa en la fábula a través de la huida del protagonista a un lugar desolado y lejano, después de una catástrofe que asoló a toda la humanidad, el lugar corresponde al espacio patagónico chileno. La reinscripción en la vida histórica, visualizada como una nueva oportunidad para reiniciar la vida humana, sólo sería posible a partir de la experiencia amorosa de los protagonistas en este lugar singular que es propuesto como espacio edénico. Naturaleza e historia son los dos temas que articulan el mundo de *La espada encendida* donde la primacía de lo material se revela para la conciencia del sujeto histórico, conciencia angustiada que se sabe temporal y que quiere o necesita creer en la eternidad atisbándola en la vivencia amorosa como fundamento de una nueva praxis histórica. Sin embargo, más que volcarse a examinar el texto rastreando el afán modélico que sin duda, está presente, esto es, la reafirmación del sujeto y su mundo a partir de un nuevo paradigma que discute el fracasado modelo histórico precedente, interesa en este análisis, focalizar la atención en dos elementos que forman parte del mundo mítico representado: el espacio que ahí se configura y la imagen de mujer que este texto propone. Ambos elementos, ya desde una primera lectura, adquieren una relevancia que sobrepasa a la historia que se narra. El espacio que tiene como referente a la zona patagónica chilena, trasciende el mundo configurado por la fábula para alojarse al interior del universo nerudiano como ese *Sur*

² Pablo Neruda, *Obras completas III, De Arte de pájaros a El mar y las campanas. 1966-1973*. Edición y notas de Hernán Loyola. Barcelona: Círculo de lectores & Galaxia Gutenberg, 2000, p. 543-622.

Todos los textos de Pablo Neruda, citados en este trabajo, corresponden a la edición completa de sus obras en cinco volúmenes a cargo de Hernán Loyola. En lo sucesivo se abreviará como sigue: *OC, Vol.* pp.

³ El enunciador nerudiano es la elaboración que hace el poeta de sí mismo como personaje de ficción. Este hablante circula en sus diversas etapas, intentando respuestas que sostengan la relación del sujeto con el mundo. El último ciclo del autorretrato nerudiano (1968-1973) está marcado por la desilusión del hablante con respecto a la época histórica que le correspondió vivir, tanto en el plano de lo privado como en el plano de lo colectivo.

*total*⁴ que fundamenta su imaginario poético. Por otro parte, el personaje femenino devela y resume la visión que el enunciador nerudiano tiene respecto a la identidad y rol de la mujer al interior de su universo poético. Identidad que se propone en este análisis como lugar de acogida y de diálogo, como ámbito de silencio y lenguaje. Es este sujeto poético perteneciente a la última etapa de escritura del poeta, el que es capaz de vislumbrar a la mujer en su identidad fascinante y compleja, como autoconciencia que se sitúa en el punto de intersección entre la pulsión y el lenguaje; entre la materialidad y el pensamiento.

El espacio que se configura en el mundo de *La espada encendida* no es cualquier ámbito natural que funciona como simple escenografía en la que se desarrolla la acción de los personajes, ni es posible interpretarlo como la naturaleza toda, paradójicamente abstracta y distante cuando se articula en la dialéctica historia/naturaleza, sino que actúa como un espacio que sobresale y se impone a la historia narrada, liderándola. Este lugar aunque mítico, no tiene un referente fantástico o indeterminado, sino que uno bien preciso que corresponde a la vasta zona patagónica chilena representada como lugar edénico, apelando al mito bíblico de Adán y Eva, intertexto que es sometido a un intenso cuestionamiento al interior del mundo plasmado en la fábula. Por otro lado, la mujer representada posee una identidad, un nombre, una voz, no sólo está descrita en función del sujeto poético, como acontece en la mayoría de los textos nerudianos anteriores, sino que actúa patentizándose con una relativa autonomía, como se intentará mostrar en este análisis.

Mujer y geografía son los dos elementos que serán estudiados en este trabajo, porque más allá de la historia contada, se puede afirmar que ambos articulan la identidad del sujeto poético y su visión de mundo en el último ciclo creativo del poeta. Será el espacio representado el elemento abordado con mayor detenimiento en este análisis, puesto

⁴ Jaime Concha se refiere a la importancia que tiene para el poeta el espacio austral chileno, no sólo aquel ámbito de su niñez, sino todo el territorio comprendido entre la región del Bío-Bío y la Antártida: “En Neruda no hay tal ir y venir; [a diferencia de V. Huidobro] hay una posición definitiva. Se instala en el espacio para siempre en el sur y desde el sur. Este ánimo nerudiano, que experimenta múltiples transformaciones, configura un tropismo antártico que domina su poesía y penetra en su vida.” Jaime Concha, *Neruda (1904-1936)*, Santiago: Universitaria, 1972, 62.

que su estudio permitirá luego una mejor comprensión del rol que le cabe al personaje femenino en la fábula.

Este espacio que se configura en el texto como Edén patagónico es un elemento cuyo referente geográfico tiene una importante presencia no sólo en este poemario sino al interior del universo nerudiano en su conjunto. La representación poética de la Patagonia no puede interpretarse independiente de las imágenes propuestas en textos anteriores puesto que el Edén patagónico resulta ser el último eslabón en una cadena de sentidos que se articula en torno a la imagen de este *Sur total*, ámbito que en este trabajo es postulado como espacio mítico identitario del enunciador nerudiano.

El análisis del espacio representado pretende como objetivo general destacar el sentido que tiene la imagen de la Patagonia como lugar poético privilegiado al interior del universo nerudiano y como objetivo específico dilucidar la importancia que este espacio posee para el sujeto tardío presente en el mundo de *La espada encendida*. El análisis del personaje femenino será enfocado atendiendo también al sujeto poético presente en el último ciclo creativo del poeta.

Cabe hacer notar que en una lectura actual de este corpus poemático, llama inmediatamente la atención el referente geográfico apelado en el texto, más aún si se tiene presente que hoy en día la Patagonia tiene plena vigencia y vital importancia en el contexto de la preocupación ambiental a escala global. Claro que no siempre fue así. La historia y la literatura referida a esta zona del extremo austral de Sudamérica remiten a una imagen de la Patagonia que no tiene mucho que ver con la relevancia ecológica que hoy se le adjudica a nivel mundial. En este sentido su ubicación remota, su clima y fisiografía compleja fueron rasgos que cimentaron en el imaginario colectivo universal la imagen de *Terra incógnita* y de *Finis Terrae*. Imagen que implicaba sobre todo características negativas del paisaje patagónico: lugar ubicado más allá de todo lo conocido, por lo tanto espacio salvaje y amenazante para el ser humano. Sin embargo, en la actualidad y paradójicamente, esta condición marginal de la zona debido a sus rasgos peculiares, es lo que permite que la Patagonia hoy sea apreciada como uno de los últimos lugares prístinos que quedan en el planeta. Esta valoración del espacio

patagónico en su condición de naturaleza intocada, está presente también en el habitante europeo actual, quien parece estar ansioso por contemplar aquellos espacios naturales aún no vulnerados por la civilización, tal vez ya harto de observar aquellas bellísimas obras construidas por el hombre. Por eso es que vuelve ahora en pequeñas oleadas turísticas a visitar estos territorios australes, ya no como expedicionarios o conquistadores, (es de esperar) sino a descubrir tal vez, alguna *catedral* nerudiana, de esas que nacen de debajo de la tierra como raíces monumentales volcadas hacia arriba, como la propia palabra del sujeto poético nacida también de esta *tierra* ubicada “*En el fondo de América sin nombre*”⁵

Volviendo al poemario y al mundo representado en la fábula, este ámbito en abierto y fructífero diálogo con su intertexto bíblico, es concebido como el *nuevo Edén salvaje y solitario*⁶. Entonces cabe preguntarse ¿por qué este *paraíso de agua y soledad (XVII)* y no un *locus amoenus* semejante al descrito en el *Génesis*? O planteado de otro modo, qué tiene de edénico este espacio indómito? Para responder a esta pregunta se deberá comenzar por estudiar las características del sujeto poético de la última etapa nerudiana, a cuyo universo pertenece el enunciador de este poemario. Luego también se prestará atención al referente geográfico de este Edén patagónico, considerando sus rasgos peculiares para compararlo con el espacio edénico propuesto en el *Génesis*. La existencia de *lo deshabitado* en el universo nerudiano será un punto importante a examinar para comprender este ámbito como lugar de origen y a la vez espacio terminal que reclama al sujeto poético en su etapa final. La condición de lugar sin historia, como lugar *no consagrado* por la ritualidad cristiana que el proceso del *descubrimiento y conquista de América* trajo consigo parece igualmente relevante para explicar la decisión del protagonista de la fábula de refugiarse en este ámbito lejano. La identidad del sujeto originario austral es otro aspecto al que se presta atención en esta lectura con el fin de evidenciar en cierto modo, la pertenencia del sujeto poético nerudiano a este espacio mítico.

⁵ OC, Vol. I, 432.

⁶ OC, Vol.III, 547.

En una recepción actual del poemario tanto la imagen del personaje femenino como el espacio que se configura al interior del mundo representado, se sitúan en un ámbito de gran vitalidad como posibilidad de reflexión en torno al devenir humano. En este sentido *La espada encendida* puede proponerse como una mirada que se anticipa o que anuncia el cambio de paradigma que muchas instancias preocupadas por la continuidad de la vida propugnan: el reconocerse ante todo como sujetos pertenecientes a una materialidad de la cual el individuo depende para seguir existiendo y sólo después como sujeto histórico integrado a la naturaleza y en una relación de equilibrio con ella. Terry Eagleton, al referirse al movimiento feminista y sus cuestionamientos al paradigma histórico vigente, alude a una *feminización* de la historia humana⁷ como posibilidad de sobrevivencia. El enunciador nerudiano de esta última etapa parece advertir algo similar en esta fábula.

Por último, cabe señalar, que no parece para nada casual la ubicación geográfica de este *Edén* en la fábula, situado en una zona bastante específica del extremo austral de Chile. No es posible, por lo tanto, leer este espacio sólo como *la espesura*, apuntando a un concepto general e indeterminado de la naturaleza que funciona cuando ésta participa en la dicotomía naturaleza versus historia. Tampoco resulta esclarecedor interpretarlo como ámbito equivalente al que se designa con la expresión *selva austral o sur de la infancia*, términos que aluden al núcleo fundante del imaginario poético nerudiano, si se atiende a la exégesis que Hernán Loyola hace de la obra del poeta, más bien esa *selva austral o sur de la infancia*, pasa a formar parte de este ámbito patagónico, de este *Sur* mítico, lugar del origen, pero también espacio terminal que reclama al sujeto poético en su etapa final.

⁷ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE, 1998, 181.

I.-La extratextualidad en la escritura de *La espada encendida*

1. El contexto histórico del poemario

En el plano extratextual, es preciso considerar brevemente el contexto histórico de escritura del poemario. El texto fue escrito entre los años 1969-1970⁸, período de fuerte tensión política vinculado al conflicto de la *Guerra Fría*, tensión que se dejaba sentir como una amenaza difusa, pero latente de una posible contienda bélica a escala nuclear. En el ámbito nacional, Salvador Allende era elegido presidente en septiembre de 1970, en medio de un ambiente político también complejo, pero al mismo tiempo esperanzador para un gran sector del pueblo chileno. El escritor Jorge Edwards, amigo de Pablo Neruda, subraya tres sucesos que acontecen durante este período y que producen gran impacto en la vida del poeta, al comenzar la década de los años setenta: “el primero fue la carta de los intelectuales y artistas cubanos de 1966, provocada por su viaje a una reunión en Nueva York del PEN Club Internacional y por el encuentro, a su regreso, con el presidente peruano Fernando Belaúnde en Lima. El segundo, fue la invasión a Checoslovaquia por los tanques del Pacto de Varsovia en Agosto de 1968. El tercero fue el triunfo de Salvador Allende y de la Unidad Popular en Chile y sus difíciles primeros pasos en el gobierno, mientras él asumía sus tareas de embajador en Francia”⁹. La carta de los cubanos fue interpretada por Neruda como una ofensa hacia su persona, hacia su larga y leal militancia comunista. La invasión de las tropas del Pacto de Varsovia en Praga fue también un proceso doloroso y difícil de asimilar. La desilusión que siente el poeta de la experiencia histórica vivida es tema muy presente en la poesía de esos años. Sólo el triunfo de Salvador Allende provoca en él un alivio momentáneo. Es en este contexto que Neruda escribe *La espada encendida*. En

⁸ Según lo señalado por Hernán Loyola en *Pablo Neruda OC*, vol. III, 987.

⁹ Jorge Edwards, “El último Neruda” en Pablo Neruda, *Antología General*, Lima, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, XVII.

1970, al ser entrevistado por la periodista Rita Guibert, en Isla Negra, el poeta se refiere a su último libro, mencionando que éste lleva por título, *La espada encendida*, ofreciendo su propia interpretación del texto recién terminado: “se trata del mito de Adán y Eva, del castigo y de la culpa, en realidad, de un nuevo Adán, y de una nueva Eva. El mundo ha terminado, la bomba y la guerra lo han destruido, y Adán, el único hombre sobre la tierra, se encuentra con Eva. La vida en la humanidad comienza nuevamente con ellos.”¹⁰ Es interesante como en esta entrevista el autor expresa su visión personal de los hechos históricos que le ha correspondido presenciar durante su vida. A modo de sumario los va desplegando en su poesía, como desencanto y frustración por una parte, y por la otra, confiando en el ser humano, en su capacidad de construir en el futuro un mundo mejor. En la misma entrevista y a propósito de su libro anterior, *Fin de mundo* (1969)¹¹ Neruda dirá: “ El mundo que me tocó vivir desde la guerra de España..., la invasión de los nazis, la masacre de judíos hecha por Hitler, los infernales bombardeos, la bomba atómica y tantas cosas terribles que nos ha tocado vivir. *Fin de mundo* se llama más bien porque quiero que ese mundo termine[...]”¹² Más adelante, corrobora su confianza en la humanidad: “[...] siempre volveríamos a este planeta podrido y magnífico que se llama la Tierra, donde seguiremos viviendo, donde seguirán viviendo los seres humanos.”¹³

¹⁰ *OC, Vol. V*, 1134.

¹¹ *OC, Vol. III*, 395-509.

¹² *OC, Vol. V*, 1146.

¹³ *Ibidem*.

2. El contexto biográfico como antecedente de escritura

También en el plano extratextual, como contexto biográfico del poemario o más precisamente, del sujeto poético del texto, conviene considerar algunos antecedentes puntuales relativos a la vida privada del poeta. El primero, recordar que Pablo Neruda en los comienzos de la década del setenta, era ya un hombre mayor y que en 1969, había cumplido sesenta y cinco años. En segundo lugar, hay que tener presente que se encontraba enfermo, pues padecía de un cáncer de próstata avanzado. Y por último, pero no por eso menos relevante, la circunstancia de que sostuvo un romance con la joven Alicia Urrutia, sobrina de su cónyuge. Respecto a este último antecedente biográfico, es necesario advertir, que esta lectura no se enfocará en interpretar el texto, visualizándolo como si de un acertijo se tratara, cuya resolución llevaría a develar el referente amoroso cifrado en el texto¹⁴. Sin desconocer este hecho, como dato extratextual, es preciso considerarlo sólo como uno de los antecedentes, pero no el único que participa como contexto del poemario, puesto que hacerlo, implicaría desviarse del sentido que se propone en esta lectura, que pretende un alcance más abarcador si se quiere, en torno a la visión de mundo que en el poemario se despliega a partir de dos de sus elementos: el espacio y la mujer que ahí se configuran.

Atendiendo a la propuesta de autorreferencialidad del sujeto poético que Hernán Loyola propone, en el sentido de que el enunciador nerudiano se va conformando en torno a la experiencia de vida del poeta, conviene prestar atención a la extratextualidad vigente en la escritura de este poemario. En primer término, hay que considerar que el héroe mítico, que se inscribe en la fábula, sustentado por la fe en la humanidad, se entrecruza con un sujeto silencioso, solitario, demasiado consciente de su propio final. Tal vez esto sucede porque en el extratexto actual existe un hombre que si bien está preocupado por el devenir histórico, está también presente el ser humano aquejado por la enfermedad e inserto ahora, en su personal temporalidad. Conciencia temporal que se

¹⁴ El poemario contextualizado biográficamente es abordado por Volodia Teitelboim, en la biografía escrita por él sobre Neruda (pp.449-453) de acuerdo a lo señalado por Hernán Loyola **En:** Pablo Neruda, *OC., Vol. III, 987-988*.

irá acentuando hacia su poesía final, como puede apreciarse en *Geografía infructuosa*(1972)¹⁵ donde el hablante expresa con extrema valentía y lucidez, (pese al título del poema, “el cobarde”) como el padecimiento de su enfermedad inunda y derriba su relación con el mundo: “*una gota de sangre, un signo amargo/y ya se acabó todo: no hay remedio,/ no hay mundo ni bandera prometida:*”

Respecto al personaje femenino, se puede señalar que éste no sólo se articula en función del hablante, como solía ocurrir en la poesía anterior, sino que ahora tiene una relativa independencia, jugando un rol preponderante en el desarrollo de la historia. Si se piensa en el extratexto, cabe preguntarse cómo opera la diferencia de edad, puesto que, según los datos biográficos, esta relación amorosa ocurre entre un hombre mayor, tal vez ya delicado de salud, y una joven mujer ¿cómo habría sido si él hubiese estado joven también? La amante lozana, *durazna blanca entre los aguijones (LXIV)* es para el hombre maduro y desilusionado, la vida misma ofreciéndole quizás una última oportunidad, cuando ya todo se iba tornando más difícil, más oscuro para el poeta: preocupación por lo que acontecía en ese momento en Chile y en el mundo y también en su vida privada donde la presencia de la enfermedad complejizaba sus días. El erotismo en *La espada encendida*, es bastante singular, se despliega abierto y explícito, remitiendo a un hombre que no teme decir lo que tenga que decir, pues en la etapa de vida en que se encuentra, ya no tiene nada que perder. No obstante, y paradójicamente, los pasajes eróticos del relato confluyen en una suerte de idealización del erotismo, en un ansia por agotar en el lenguaje (quien sabe si en la vida misma) una vivencia corporal definitiva, una consumación siempre buscada, pero sólo ahora descubierta, que pareciera que más que apelar a un referente extratextual preciso, se intenta en este poemario una cierta comprensión de la identidad de la sujeto femenino, revelada para un enunciador que acopia experiencia vivida, y por lo mismo, capaz de ver a la mujer en toda su complejidad: luminosa y oscura, *parecida a un erizo, a una castaña(XVIII)*.

¹⁵ OC., Vol.III, 678

II.-El sujeto poético de la última etapa nerudiana

El enunciador de *La espada encendida* es posible situarlo, al interior del universo nerudiano, como aquel sujeto poético tardío, perteneciente al último ciclo creativo del poeta. La crítica nerudiana ha se ha preocupado de establecer las diferentes etapas de este sujeto. Tanto Alain Sicard¹⁶ como Hernán Loyola¹⁷ describen a este enunciador tardío revisitando al sujeto histórico, voz de la colectividad, y al sujeto *nocturno* anterior, el de las *Residencias*, emergiendo un nuevo hablante íntimo y confundido, desilusionado del tiempo histórico que le ha correspondido vivir y que ya no tiene certezas respecto a su identidad, y al valor de su quehacer y que anhela la soledad y el silencio cómplice de la naturaleza. Sin embargo, este enunciador aún exhibe cierta fortaleza para desafiar los nefastos acontecimientos de su presente, confiando en el ser humano y su capacidad para cambiar el curso de la historia. Federico Schopf¹⁸, por su parte, se preocupa de señalar que las distintas etapas del sujeto nerudiano no pueden visualizarse como compartimentos estancos, sino que se superponen o sobreponen unas a otras, no las ve como poéticas claramente delimitadas en la diacronía de la obra nerudiana. Además, insiste, en una cierta primacía del decir poético aislado e independiente de cualquier teleología estética predeterminada.

Manuel Jofré, atendiendo a una comprensión tripartita de la obra nerudiana, distingue la última etapa, como el período de la escritura *objetivo-subjetiva*, etapa que va desde el año 1958 hasta 1973, año de la muerte de Neruda y que el autor describe como: “una poesía de síntesis, que busca el equilibrio entre las diversas fuerzas que han sido parte de su escritura, y busca también una armonía y una concertación entre lo

¹⁶ Alain Sicard. “El yo nerudiano”. En: Manuel Jofré, ed., *Actas del Congreso Internacional Pablo Neruda: Hombre del sur, poeta chileno, americano del mundo*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2007, 27-40.

¹⁷ Pablo Neruda, *Antología poética, 2. 1957-1973*. Selección y guías de lectura de Hernán Loyola. Madrid, Alianza, 2002, 453-468.

¹⁸ Federico Schopf. El problema de la conversión poética en la obra de Pablo Neruda. *Atenea (Concep.)* [online]. 2003, n° 488 [citado 2010-07-30], pp.47-78.

individual y lo social, entre lo lírico y lo narrativo, y entre el yo y lo real.”¹⁹ Lo interesante de la caracterización que Jofré hace de esta etapa es que permite visualizar al sujeto poético tardío como un enunciador que se esfuerza y desespera por compendiar en su decir todo lo que en ese momento está viviendo, aunando en su escritura, fragmentos de su pasado y de su presente, tanto de su vida privada como de su vida colectiva, sobre todo en la poesía de los últimos años.

Cada una de estas posturas teóricas referidas al enunciador tardío al interior del universo nerudiano, aportan diferentes perspectivas de conocimiento que en definitiva alumbran la lectura del texto en estudio y que todas imbricadas resultan en la proposición de un sujeto complejo y contradictorio en su caracterización, dando cuenta de un hablante singular, pero sobre todo de un referente humano paradójicamente bien instalado en la precariedad de la existencia.

¹⁹ Manuel Jofré, *Pablo Neruda: De los mitos y el ser americano*, Santo Domingo, Ferilibro, 2004, 31.

III.- La tensión del sujeto poético tardío presente en *La espada encendida* y su incidencia en la falta de definición narrativa del texto

El afán modélico presente en la fábula, esto es, la ruptura de la continuidad histórica y la propuesta de un nuevo comienzo para la humanidad, no se modula con el dinamismo necesario que permita la fluidez de los hechos que se narran. Desde la perspectiva formal, puede señalarse, de manera general, que predomina el modo panorámico-pictórico, de índole descriptiva, por sobre el modo escénico dramático, de índole narrativa y dialogal, en la elaboración de la realidad representada. Contribuye también a esta falta de dinamismo, la repetición de acontecimientos que, en alguna medida, obstaculizan el desarrollo de la historia. Pero, como ya se ha señalado, el objetivo de este trabajo es indagar acerca de la identidad de dos de los elementos del mundo configurado en la fábula, por lo que escapa a la finalidad de este estudio detenerse en el análisis narrativo del texto. Sin embargo, puede resultar provechoso para explicar en parte esta deficiencia narrativa de la *Espada encendida*, si así puede llamársele, pensar en el sujeto poético tardío que antes se ha esbozado, teniendo en cuenta que éste participa en la configuración del *Yo* enunciador vigente al interior de este poemario. De acuerdo a lo anterior, es posible proponer que el sujeto poético del texto en estudio se articula dialógicamente²⁰ sobre la base de dos facetas principales que fundan su identidad. Identidad dinámica y compleja, pero que en este análisis será focalizada sólo en dos ejes estructurales para intentar su interpretación. La primera faceta se afirma en una comprensión del ser humano como ser social, al interior de una identidad colectiva que se extiende más allá de la muerte personal, superándola. En el caso de *La espada encendida*, esta manifestación de la condición social del ser humano

²⁰ En el sentido que Bajtin concibe a la autoconciencia como proceso dinámico, como constitución fronteriza abierta e inconclusa donde existe un diálogo de voces que articula la identidad del sujeto: "La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos." Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, 334.

se da como ruptura con la nefasta historia pasada, para permitir su renovación: un nuevo comienzo histórico posibilitado por la sobrevivencia del protagonista después de una hecatombe a escala mundial en un espacio primigenio, refundación del mundo que sólo sería posible a partir del vínculo amoroso que se gesta en ese paraíso austral. Así puede leerse en varios fragmentos del poemario, como por ejemplo en el XLIV:

*Rhodo olvidó el pasado,
las abejas, las ruedas
de la guerra, la miel,
la sangre, el luto
de las uvas.*

En esta primera parte del fragmento es posible advertir los acontecimientos que el sujeto ha dejado atrás, es decir, su pasado histórico. Pasado violento, pero en el que alguna vez este mismo sujeto cimentó la dicha de estar vivo en su identificación con la comunidad humana. Luego el fragmento continúa estableciendo un corte, una ruptura con la historia anterior, instaurando un cronotopo²¹ mítico fundacional:

El hombre rompió el tiempo.

Había muerto el mundo.

Estaba solo.

*Solo con el fulgor
de un nuevo día hirviente y espacioso:*

El último párrafo de este fragmento da cuenta del *deber* del sujeto histórico que desiste de la soledad como refugio, para volver a ser sujeto social, ahora mediado por la experiencia amorosa:

*huyó de todos los muertos
y supo que no sólo la sola soledad
era el destino:*

²¹ El cronotopo es una noción metodológica propuesta por Bajtín para estudiar la literatura universal occidental que consiste en: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en literatura”. Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, 237.

*tenía que defender dos cuerpos suyos
y continuar la vida de la tierra.*

Y en el fragmento XXIII, vuelve a estar vigente el sujeto solidario, esperanzado, comprometido con la comunidad, que se siente obligado a *refundar* el mundo, a reinventar la historia humana:

*Rhodo, el refundador, sobreviviente,
y Rosía, la rosa de la tierra perdida,
no imaginaron sus deberes sobrehumanos:
persistir y crear el reino limpio,
paso a paso, cavando, sin pasado,
construyendo de nuevo el esplendor
sin sangre ni ceniza.*

No cabe duda que este sujeto poético dispuesto a reiniciar la vida con la mujer amada, remite a ese enunciador esperanzado, perteneciente a otros enunciados al interior del universo nerudiano, que es aquel adulto pleno, olvidado o ajeno al transcurrir temporal y que quiere transparentarse para mejor servir a la comunidad, enunciador que se puede encontrar por ejemplo, en el “Yo soy” de *Canto general*²² y en el “hombre invisible” de las *Odas elementales*²³. Sin embargo, hay otra faceta de la conciencia de este sujeto poético presente en el texto que corroe o desmorona, soterradamente si se quiere, los afanes de este enunciador que aún dice confiar en el porvenir humano, tornando artificiosa o poco creíble su voz, especialmente en el desenlace del conflicto. Este segundo semblante o perfil que también articula a este enunciador, descansa en una comprensión del ser humano como individuo limitado por la experiencia temporal, donde la muerte no puede ser superada. Entonces emerge la íntima precariedad del ser que vive consciente de la temporalidad de su existencia, mostrándose acosado por la muerte, como puede advertirse en el fragmento LXVIII, que se titula “la sombra”, aludiendo a la amenaza del volcán castigador, en primer lugar, pero que es

²² OC, Vol. I, 807-837.

²³ OC, Vol. II, 39-45.

principalmente, una interrogación en torno a la vida, en torno a la proximidad de la muerte:

*La vida, un jardín perdido,
la muerte, al fin, entre los otros muertos,
la hora llegada para ser mortales?*

*Era la hora
anaranjada
de la calcinación y del castigo?*

*Era la hora sin jardín,
sin selva,
sin regreso?*

Es importante tener presente en la lectura de *La espada encendida*, que estas dos facetas del sujeto poético se entrelazan o imbrican en la voz del enunciador del poemario²⁴, tensionándolo, es decir, la identidad del sujeto poético parece moverse entre la alteridad que lo identifica con su ser social o histórico y que lo llama a cumplir con sus *deberes* y aquella desazón que emerge desde su intimidad señalándole que la vida tiene un término. Inquietud o zozobra que aparece justo en el momento en que la experiencia amorosa vuelve a iluminar a este sujeto ensombrecido, estableciéndose como una tregua, como un breve descanso en el camino hacia la fatalidad que la muerte significa, desplegando esa sutileza de eternidad, ese cronotopo feliz, donde pareciera que tiempo y espacio se detienen alrededor del vínculo erótico, por eso el enunciador se rebela ante su situación, inquiriendo alguna respuesta, que él mismo sabe, no podrá obtener:

*oh amor, manzana del conocimiento,
miel desdichada, flor de la agonía,
por qué debo morir si ahora nací,*

²⁴ Enunciador que aparece desdoblado en dos figuras que lo representan, por un lado, en el personaje de Rhodo, protagonista de la historia, y por el otro, en la figura del narrador que se menciona en el texto como “el poeta” y también como “el que cuenta esta historia” (XIV).

Si en el párrafo anterior del fragmento LXIX, puede advertirse al sujeto íntimo, enamorado, apremiado por el tiempo, en el siguiente párrafo del mismo fragmento, puede visualizarse al *Yo* social que se asoma nuevamente:

*si sueño y sangre se determinaron,
si volví a ser injusto como el amontonado,
el pobre hombre, el hermano, el todavía,*

Para retomar en el último párrafo, el lamento y la tristeza de quien siente que si bien este amor le ha devuelto la esperanza, la fe en la vida, ésta se le escapa, sin que ya nada pueda hacerse para alterar ese designio:

*entonces, en el saco de la derrota, agobiado
por mi destino, libertador al fin
de mi propia prisión, cuando salí a la luz
de tus besos, oh amor, llega el anuncio,
la campana, el reloj, la amenaza, la tierra
que crepita, la sombra
que arde.*

La certidumbre, la esperanza, la fe en la humanidad, el *deber* ser de ese sujeto poético social que recorre eficazmente el universo nerudiano desde 1936 hasta 1956, y después intermitentemente hasta su silencio definitivo, es socavada en este poemario por la voz en sordina del sujeto que insistentemente se interroga acerca de la muerte que siente que lo acecha, impidiendo de este modo que el *otro*, ese otro social, que vertebra la fábula y que en el texto carga con el *deber* de ruptura y renovación histórica consecutivamente, no se pueda desarrollar ahora estéticamente con la eficacia debida. Como aconteció, por ejemplo, con el enunciador seguro y profético, plasmado en “Alturas de Macchu Picchu” de *Canto General*²⁵, opacando y restringiendo en cierta medida, la verosimilitud narrativa de la historia. Pero como contrapartida a lo anterior, una lectura del sujeto poético visualizado más allá de la historia que se narra, considerado en el contexto del universo nerudiano, permite descubrir la humanidad de un ser complejo, en el que convergen al menos dos identidades que dialogan

²⁵ OC, Vol. I, 434-446.

yuxtaponiéndose a través de una sola voz²⁶. Entonces se advierte al sujeto confiado en la continuidad histórica, pero también al hombre angustiado que sabe que se acerca el final de su historia personal, y en medio de esta tensión el amor como una instancia de precaria permanencia, por medio de la cual el sujeto intenta asomarse a la eternidad.

²⁶ Tal vez podría pensarse en la noción de la palabra bivocal bajtiniana, pero sin la carga paródica, en el sentido de rastrear las voces que están presentes en el enunciado. Independiente de la intención del emisor, en el texto parece darse una lucha entre la voz hierática y autoritaria del sujeto social y la voz angustiada e interrogante del sujeto íntimo.

IV.-La presencia del intertexto bíblico, un cuestionamiento al paradigma histórico

El corpus poemático de *La espada encendida* presenta una interacción potente y explícita con la Biblia, ya desde el epígrafe (*Génesis, III, 24*)²⁷ que empieza justificando el título del texto. Luego, a partir de lo que el hablante subraya como *argumento* de la fábula, esto es, el mito de la pareja edénica y su castigo y expulsión del paraíso. Hay además, otras marcas intertextuales relativas al sistema mitológico del *Génesis*, las cuales aluden a otros personajes bíblicos, como lo hace notar Hernán Loyola²⁸. Por otra parte, existen más apelaciones intertextuales en el poemario como la leyenda de la Ciudad de los Césares²⁹, ciudad mencionada en la historia como el lugar de origen del personaje femenino y que es citada también al final del texto por medio de una nota. El relato de Marcel Schwob, *El incendio terrestre*,³⁰ que Neruda tradujo en su época juvenil, tiene también presencia en este poemario. El análisis intertextual de la *Espada encendida* ha sido abordado por la investigadora española Selena Millares en su acucioso estudio, *La génesis poética de Pablo Neruda*³¹.

En esta lectura no será objeto de análisis la dimensión intertextual que la obra presenta, en el sentido de visualizar el hipotexto bíblico como elemento aislado que es preciso pesquisar al interior de la obra para verificar su procedencia, sino que se prestará atención fundamentalmente al diálogo que la fábula establece con el mito del espacio edénico y de la primera pareja humana, considerándolo ahora perteneciente a un

²⁷ “Eché pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía por todos lados para guardar el camino del árbol de la vida”. La cita proviene de la edición de la *Santa Biblia* originaria de Casiodoro de Reina (1569) Revisada por Cipriano de Valera (1602) editada en Londres en 1960 por Sociedades Bíblicas en América Latina. El ejemplar del texto bíblico que Neruda tuvo ocasión de revisar se encuentra en la Fundación Neruda y el versículo que corresponde al epígrafe del poemario está subrayado por él.

²⁸ Pablo Neruda, *Antología poética*, 2. Selección y guías de lectura de Hernán Loyola, Madrid, Alianza, 2002, 462.

²⁹ Leyenda citada del libro de Julio Vicuña Cifuentes, *Mitos y supersticiones: recogidas de la tradición oral*. Santiago, Universitaria, 1910.

³⁰ *OC*, Vol. V, 1215-1218.

³¹ Selena Millares, *La génesis poética de Pablo Neruda. Análisis Intertextual*. Madrid, 1992. [en línea] <<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3033701.pdf>> pp.531-538.

nuevo mundo que está gestándose, lugar de agitación, de movimiento, que viene a ser la obra literaria. La apelación al mito judeocristiano de la creación es vital en el poemario, porque éste ha sido requerido o citado para responder a las interrogantes que la dinámica de este nuevo mundo propone y es ese diálogo o contienda el que se examinará en este análisis. Ámbito hipertextual³² desde donde se inquiera y se cuestiona el orden establecido, es decir, la cosmovisión histórica cristiana, en última instancia, para llegar a proponer finalmente, una visión de mundo con un sentido nuevo.

Para comprender la relación que se da entre el intertexto mítico y la obra literaria que lo cita, relación que se articula en el texto en estudio, es preciso advertir ciertos rasgos que diferencian, en alguna medida, a dos tipos de discurso: el mito y la estructura mítica, como lo propone el estudioso de la obra nerudiana, Manuel Jofré en su libro, *Pablo Neruda: De los mitos y el ser americano*. Este autor señala que las estructuras míticas son las referencias escritas que se hacen a los mitos en los textos literarios modernos o contemporáneos:

Los mitos son parte de un mundo y de una conciencia religiosa, mientras que las estructuras míticas son efectos discursivos que aparecen en algún tipo de discurso específico, como lo es especialmente el discurso literario. Los mitos hablaban de un pasado que fue, sin duda, vigente, mientras que las sugerencias de las estructuras míticas son postulaciones para un presente.³³

El mito aparece entonces asido a la textualidad del discurso literario y adscrito al contexto histórico en que dicho discurso se inserta. Desde esta perspectiva el mito bíblico de la primera pareja edénica presente en la fábula, sería entonces una estructura mítica. La estructura mítica presenta novedades o algunos rasgos diferenciadores con respecto al mito al que apela, alterándolo. Esta alteración puede ser apenas una variación o bien la proposición de un nuevo sentido, como acontece en el texto en estudio, que se concreta en la visión de mundo que la obra literaria propone. La estructura mítica entonces se manifiesta como revisión del mito, relectura que casi siempre lleva implícita su cuestionamiento al interior de un contexto histórico determinado.

³² De acuerdo a G. Genette, quien aborda exhaustivamente el tema de la intertextualidad en la obra literaria, el *hipertexto* corresponde al texto nuevo y el *hipotexto* al texto previo que es citado. En este caso el poemario es el hipertexto y el mito bíblico de la pareja edénica es el hipotexto.

³³ Manuel Jofré, op., cit., 47-48.

¿De qué manera el espacio edénico representado, altera el mito y lo cuestiona, u otra manera de preguntarlo, qué postula para el presente (y para el futuro) la fábula de *La espada encendida* atendiendo al *salvaje* Edén que ahí se propone como lugar desde dónde volver a pensar un nuevo mundo, una nueva historia?

Para responder a esta pregunta se comenzará por examinar la singularidad del referente austral para indagar lo que podría tener en común este *Edén patagónico* con el Edén del *Génesis*.

A) Espacio patagónico, *el jardín más áspero y salvaje*

I.-¿Qué tiene de *edénico* este lugar indómito?

1. La singularidad del referente austral como ámbito edénico

Al interior del mundo configurado se asume el espacio edénico del intertexto bíblico, pero con características específicas. El lugar aparece, en efecto, marginal a cualquier ámbito convencional o acostumbrado, pero éste tampoco se corresponde con el escenario apacible e idílico propuesto en el *Génesis*³⁴. Según el diccionario de la RAE el vocablo *Edén* proviene “Del hebreo ‘*éden*, delicia. Paraíso terrenal, morada del primer hombre antes de su desobediencia. Lugar muy ameno y delicioso.” Similar definición se da para la voz de origen griego, *paraíso*: “En el Antiguo Testamento, jardín de delicias donde Dios colocó a Adán y Eva.” El diccionario crítico etimológico de Joan Corominas ofrece un significado bastante similar para el vocablo *Edén*: “tomado del hebreo *eden*, propiamente ‘deleite’ aplicado al jardín donde vivieron Adán y Eva.” En el texto que se analiza, son utilizados ambos vocablos en igual sentido, es decir, aludiendo al lugar que en el mito bíblico es señalado como el ámbito donde vivieron los primeros seres humanos, Adán y Eva. En este análisis, por lo tanto, se seguirá esta sinonimia, sin ahondar en asuntos etimológicos o de exégesis bíblica puesto que escapan a los objetivos de esta investigación. No obstante lo anterior, las voces *Edén* y

³⁴ *Génesis II, 8,9*: “Y Jehová Dios plantó un huerto en Edén, al oriente; y puso allí al hombre que había formado.

Y Jehová Dios hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista, y bueno para comer; también el árbol de vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal.”

Se sigue la traducción bíblica que se supone Neruda tenía a la vista cuando escribía el poemario, que es La Santa Biblia, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569). Véase nota 25.

Paraíso no tendrían el mismo sentido para Daniel Vidart, antropólogo y académico uruguayo, quien asevera que cada una de éstas posee su propio significado y esta diferencia se encarga de remarcarla este autor, basándose en las traducciones de los textos bíblicos realizada por el estudioso argelino, experto en hebreo bíblico, André Chouraqui. De acuerdo a Vidart³⁵, el vocablo *paraíso*, corresponde al jardín idílico y el vocablo *Edén* corresponde al espacio geográfico seco y agreste, al interior del cual se encuentra este lugar delicioso, un oasis, en definitiva, alimentado por agua subterránea de antiguos ríos ya desaparecidos.

Volviendo al primer aspecto que interesa destacar en esta lectura de *La espada encendida*, esto es, el espacio edénico que se propone en la fábula, se debe intentar responder a la pregunta que surge al comenzar a leer este poemario: ¿por qué este lugar lejano e inhóspito y no un *locus amoenus* como el que se describe en el *Génesis*? En primer lugar hay que atender a las singulares características que presenta el paisaje patagónico considerando además, que algo de este lejano y vasto territorio había sido visitado por Neruda, la zona de Aysén específicamente, poco tiempo antes de escribir *La espada encendida*, quedando impactado por la desolada belleza del lugar, como él mismo lo registra en un artículo escrito para la revista *Ercilla* en 1969³⁶.

En una primera lectura, la condición de fábula mítica³⁷ de este texto pudiera hacer pensar y con justa razón, que el espacio configurado obedece a un escenario fantástico, telón de fondo que poco o nada tendría que ver con un referente concreto, pero tal

³⁵ Vidart establece precisiones respecto a los dos vocablos aludidos: “Existe un notorio parentesco entre el **édhén** hebreo, el **édin** sumerio y el **édinu** acadio, el idioma hablado en Babilonia. Las tres voces significan por igual estepa árida, plexo geológico desprovisto de vegetación y carente de redes fluviales. [...] **Paradeisos** deriva de la voz **pairidaeza** (**pairi**, alrededor; **daeza**, cerco), término que para los persas significa huerto cerrado, parque de recreo, vergel limitado por la valla infranqueable constituida por la esterilidad del desierto.” Vidart, D. Mitos. El jardín del Edén. [en línea] <http://www.chasque.net/frontpage/relación/0204/Eden.htm> [consultado 16-08-2010]

³⁶ Pablo Neruda: “Crepúsculo en Aysén” En Pablo Neruda, *OC, Vol. V*, 212-214.

³⁷La fábula en su definición como género literario, además de su carácter ejemplarizador, porta como una de sus principales características la narración de hechos imaginarios y maravillosos pertenecientes al campo de lo alegórico. De este modo los elementos del mundo configurado generalmente escapan a referentes reconocibles en el plano de lo real, como acontece por ejemplo con los animales que habitan este Edén patagónico, los que aparecen descritos con nombres y rasgos fantásticos: *Saurios, tribelias, polytálamos, etc.*, (véase fragmento LII). Con el espacio, sin embargo, no ocurre lo mismo como se intenta mostrar en esta lectura.

situación no es así en absoluto. Lo que hace Neruda es circunscribir un lugar físico plenamente identificable en el extratexto para reelaborarlo como espacio ficticio-mítico: *Era el cerco glacial de la naturaleza:/ de Aysén al Sur la Patagonia infligió/las desoladas cláusulas del invierno terrestre (II)*. El lugar descrito en la fábula corresponde a una zona geográfica bastante determinada y localizable en el extremo sur de Chile, la cual presenta rasgos muy peculiares en lo que a su fisiografía y condiciones climáticas se refiere tal y como aparece descrita en la mayor parte del poemario. La intrincada geografía y la rigurosidad del clima son características que definen a la zona patagónica, como se describe en el fragmento IV:

*(En el extremo de Chile se rompe el planeta:
el mar y el fuego, la ciencia de las olas,
los golpes del volcán, el martillo del viento,
la racha dura con su filo furioso,
cortaron tierras y aguas, las separaron: crecieron
islas de fósforo, estrellas verdes, canales invitados,
selvas como racimos, rancos desfiladeros:
en aquel mundo de fragancia fría
Rhodo fundó su reino.)*

Y también en el fragmento XXV, donde se representa la crudeza climática:

*La tempestad no tenía medallas:
era un cielo sin fin y sin relámpagos,
no transcurría, parecía un muro
sosegado en la furia, desplegado
como el metal de un abanico atroz
sobre un tambor golpeado por el viento.*

El sector que se conoce como la Patagonia chilena es una vasta zona territorial que geopolíticamente se divide en dos sectores: Patagonia Norte, que comprende desde la Provincia de Palena ubicada en la X Región de Los Lagos, hasta la XI Región de Aysén. El otro sector corresponde a la Patagonia Sur, que abarca a la XII Región de Magallanes y la Antártica chilena. Todo este inmenso territorio despliega una gran variedad de

paisajes: desde las pampas patagónicas, al Oriente, a los fiordos, canales e islas al Poniente, generados estos últimos, por el surgimiento parcial de la Cordillera de los Andes en el Océano Pacífico austral. Numerosos ríos, lagos y glaciares, cercados por la altura de ventisqueros y volcanes, forman parte también del paisaje patagónico, como así mismo los dos extensos campos de hielo Norte y Sur, la mayor reserva de agua dulce del planeta.

La lluvia y el viento son rasgos emblemáticos que identifican gran parte de la región patagónica. La pluviometría supera en promedio los 2000 mm. anuales, lo que hace a esta zona una de las más lluviosas del mundo. El viento es de acción constante, soplando con mucha fuerza en el borde costero, pero actuando con moderación en el interior del archipiélago. El clima difícil sumado a una fisiografía laberíntica ha permitido el desarrollo de una flora y fauna propia de la región, poseyendo muchas de sus especies carácter endémico. La pluviselva fría austral es también reflejo de estas singulares condiciones ambientales.

La descripción pormenorizada y profunda de la macro región patagónica escapa a los objetivos de este análisis, sin embargo, interesa en este trabajo considerar las principales peculiaridades de su paisaje en su condición de referente del espacio mítico-edénico que se representa en el texto. Para este efecto se ha consultado el libro *Archipiélago Patagónico*³⁸ del destacado académico e investigador Mateo Martinic, estudioso de la Patagonia. En esta exhaustiva obra se describe detalladamente el sector archipelágico comprendido entre el límite de la Provincia de Aysén y el estrecho de Magallanes. Para tener una idea más precisa de la región vale la pena detenerse en una de las descripciones que hace este autor:

Las formas fisiográficas abruptas dominantes en un ambiente climáticamente rudo y cambiante, el despliegue de la vida vegetal y las manifestaciones de la vida animal; la frecuente persistencia de la bruma, a veces agobiante, alternada con el esplendor lumínico y los juegos de nubes en excepcionales momentos de sereno despejado, en diferentes sectores del archipiélago; la fuerza telúrica que parece emanar de todas partes, perceptible aun para el observador menos sensible, todos estos factores se combinan para dar forma y carácter a variados paisajes, según el lugar donde se esté, desde la serenidad de las aguas de los fiordos interiores, dominio particular de los

³⁸ Mateo Martinic, *Archipiélago patagónico: La última frontera*, Punta Arenas: Universidad de Magallanes, 2004.

espléndidos glaciares patagónicos que vierten sobre ellas infinidad de témpanos de todo tamaño, hasta los desnudos e impresionantes farallones litorales abiertos al airado influjo oceánico; o desde los calveros rocosos del sur, algunos bien llamados “glaciares de mármol”, hasta el espléndido panorama vegetal característico de los sectores central y norte, en medio de una indesmentible sensación de pristinidad.³⁹

La crudeza climática y la escabrosa geografía de la zona patagónica ha sido un factor determinante en el escaso poblamiento de la región. Estas condiciones adversas han impedido que la vida humana haya tenido éxito como acción dominadora de la naturaleza, permitiendo de este modo, la conservación de gran parte del paisaje en su estado original. El Archipiélago Patagónico es de esos pocos lugares marginales que quedan en el mundo a los cuales Martinic denomina *relictos de pristinidad*, destacando el carácter de excepcionalidad que estos espacios presentan al compararlos con la mayor parte del territorio habitado del planeta. Así lo enfatiza al referirse al sector que describe: “No muestra el Archipiélago Patagónico, y jamás podrá hacerlo, los rasgos humanizados en su paisaje, propios de una acción antrópica permanente y modificadora de la naturaleza.”⁴⁰

Respondiendo a la pregunta respecto a qué tiene de edénico el espacio representado en la fábula, es posible contestar en primer lugar, que es la calidad de paisaje primigenio que tiene el referente patagónico lo que hace que responda a su condición de correlato edénico en el texto. Ciertamente sus rasgos remiten a un escenario primitivo, vestigio de un espacio arcaico donde el hombre aún no imponía su presencia, sino que era uno más⁴¹ en un mundo recién creado, donde estaba todo por hacerse. El paisaje patagónico por sus atributos peculiares rememora ese período mítico de iniciación de la vida en la Tierra, cuando la historia humana aún no comenzaba. De este modo se representa en el texto, como ámbito intocado por el ser humano, ajeno a la

³⁹ Mateo Martinic, op. cit., 18.

⁴⁰ Mateo Martinic, op. cit., 258.

⁴¹ Martinic destaca la estrecha relación entre el habitante originario y la naturaleza en la región archipelágica, visualizándola a través de lo que él denomina *sentimiento de consubstanciación*: “[...] el ser humano moderno sólo ha tenido y tiene el carácter de mero *transeúnte* al revés del pueblo originario de los *kawéskar* que, en prodigio de adaptabilidad, pudo vivir durante milenios en las condiciones más difíciles que pueda imaginarse.” Op. cit. p.258.

vida civilizada, territorio prístino, lejano y solitario, al cual el protagonista de la fábula llega huyendo, hastiado de su pasado personal y colectivo, como se representa en la última parte del fragmento XVI:

*y como este hombre no tenía cielo
buscó la enmarañada rosa verde
del territorio secreto:
nadie allí había matado una paloma,
ni una abeja, ni un nardo,
los zorros color de humo bebían con los pájaros
bajo la magnitud virgen del avellano:
el albatros reinaba sobre las aguas duras,
el ave carpintera trabajaba en el frío
y una gran lengua clara que lamía el planeta
bajaba del volcán hacia los ventisqueros.*

Sin duda hay en esta descripción características de un ámbito primordial, en el cual *nadie allí había matado*, nótese que el verbo empleado es *matar* y no *morir*, aludiendo a un acto propiamente humano, donde prima la conciencia del acto y no el término natural de la existencia como es el morir. En la naturaleza se muere y se vive como parte de un mismo proceso cíclico de acuerdo a la cosmovisión nerudiana, en la vida histórica, en cambio, el hombre es capaz de acabar con sus pares, como aconteció en el mundo desde donde el protagonista Rhodo, viene huyendo. Por eso Rhodo llega a este lugar donde la vida histórica no existe, a descubrir *la enmarañada rosa verde del territorio secreto*. La imagen de la Patagonia se manifiesta entonces como lugar privilegiado en el sentido que se mantiene al margen de la historia, *como era en un principio*, y en ese sentido, equivalente al Edén bíblico.

2. La existencia de lo *deshabitado*

La pristinidad será entonces el primer elemento en el cual se funda la calidad edénica del espacio patagónico. Al igual que su correlato bíblico, se está en presencia de un lugar primordial inhabitado, en el cual la experiencia histórica no tiene existencia. Vale decir no hay en este lugar quehacer humano entendido como lo que se conoce de modo general por civilización. Pero a diferencia del espacio edénico del *Génesis* éste no es un jardín delicioso, sino un lugar donde la naturaleza se impone de manera absoluta.

Alain Sicard se refiere a la especial relación del enunciador nerudiano con la naturaleza, la que describe como un proceso de identificación del sujeto con su origen material y que el autor resume en la *ficción de la deshabitación*⁴². Para Sicard, esta noción de *lo deshabitado* funciona sólo en la dialéctica naturaleza versus historia, donde, no obstante, la dependencia recíproca de ambos elementos para su vigencia, la experiencia material de *lo deshabitado*, estará siempre subordinada a la experiencia histórica del sujeto. En otras palabras lo que propone Sicard, es que en el universo nerudiano *lo deshabitado* cobra existencia sólo si hay historia. Sin embargo, la afirmación anterior afinada en la dialéctica abstracta de historia/naturaleza, desdibuja o difumina aquella naturaleza austral específica hacia la cual el sujeto nerudiano dirigió su mirada y su palabra como fundamento mítico identitario en el despliegue de su mundo poético.

Interesa detenerse en esta noción de *lo deshabitado* que propone Sicard, puesto que en el análisis que este autor hace de *La espada encendida* aplica este mismo criterio dialéctico anulando o invisibilizando la representación del espacio patagónico que en esta lectura se propone como objeto de estudio.

Alain Sicard asimila la ficción de *lo deshabitado* con la experiencia de inmersión en la materia o ficción del *extravío* por parte del sujeto poético. Este *extravío* acontece en la *espesura* inhabitada: “En la “espesura”, la consciencia experimenta su propio

⁴² Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid: Gredos, 1981, 359-382.

desvanecimiento dentro del mundo material”⁴³, señala este autor. Esta pérdida de sí en el abismo vegetal, como también la denomina, será inaugurada por esa primera desorientación infantil en los bosques sureños, ritual de comunión con *lo deshabitado*, comenzado en la infancia del sujeto y que aparece descrito en el poema “La tierra austral” del *Memorial de Isla Negra*⁴⁴, ceremonia que se seguirá celebrando a lo largo de toda la trayectoria poética del enunciador nerudiano. De este modo la noción de *lo deshabitado* se nutre de esta idea de inmersión en lo material, asociada a la vivencia infantil del extravío en el bosque, donde este extravío adquiere connotaciones simbólicas que explicarían desde temprano en la vida del sujeto poético la dialéctica historia/naturaleza, según lo propuesto por Sicard. Siguiendo lo que este autor señala, esta pérdida en *lo deshabitado* sólo tendría un carácter ficticio, puesto que la inmersión o fusión con la naturaleza implica desaparecer como conciencia, vale decir, volverse materia también, vivencia ciertamente imposible desde que se tiene conciencia. De ahí que el *niño perdido en el bosque* del poema “La tierra austral”, aunque disfruta esta suerte de comunión con ese espacio natural, sienta la necesidad de ser encontrado, de volver a la vida histórica, la cual estaría representada por la luz de una casa que el niño divisa a lo lejos, “En medio de la “espesura” siempre brilla una lámpara encendida por el hombre, y a cuya luz descifrará el niño poeta el pacto que ha acordado con la tierra.”⁴⁵ Usando las palabras de Sicard, es posible afirmar que en el texto que ahora se analiza, por el contrario, no se avista una *lámpara encendida* o su luz es tenue y difusa frente al resplandor deslumbrante de la naturaleza que a cada momento amenaza con hacer desaparecer al sujeto en aquella inmensidad material. No hay que olvidar que el enunciador presente en el poemario corresponde al sujeto nerudiano tardío que en esta lectura se propone estructurado en dos facetas que se imbrican y que una de ellas corresponde a la del sujeto angustiado, consciente de la precariedad existencial para quien el territorio edénico no sólo es lugar para aislarse y luego, impulsado por el amor

⁴³ Alain Sicard, Op. cit., 368.

⁴⁴ OC, Vol. II, 1149-1150.

⁴⁵ Alain Sicard, Op. Cit., 367.

de una mujer renacer a la vida histórica, sino que también significa aquel territorio final, referente imposible e indecible que la muerte significa.

Pero volviendo a la noción de *lo deshabitado* propuesta por Sicard es posible advertir, que ésta no da cabida a la existencia concreta de un espacio natural no habitado, toda vez que el acceso a *lo deshabitado* implica desaparecer como conciencia. De este modo, el paisaje patagónico representado como espacio edénico en la fábula se desrealiza y pierde consistencia hasta relegarse al ámbito de la ficción al interior de la dialéctica naturaleza/historia que este autor propone:

No obstante, para Neruda, lo deshabitado, en tanto tal, no existe. Este será el gran mensaje de *La espada encendida*: Ningún Edén, ninguna soledad escapan a la historia. Lo deshabitado no es más que la ficción que se inventa la consciencia para imaginarse material: no hay existencia fuera de la contradicción que la opone y la une a lo que no es ella misma.⁴⁶

No cabe duda que *lo deshabitado*, entreverado con la ficción del *extravío*, no tenga más que una existencia contradictoria, no puede ser de otro modo, nada existe fuera del breve tramo que cubre la vida humana. Consciencia e historia resultan ser modos de denominar la trayectoria vivida. Pero *lo deshabitado* no puede asimilarse a la noción de *extravío*, es preciso separar ambas ideas al interior del universo nerudiano. El *extravío* como inmersión en la materialidad por parte del sujeto, se ajusta a esta dinámica de naturaleza e historia propuesta por Sicard. No así *lo deshabitado* que en su acepción más común lleva implícito el espacio concreto, la definición clara y simple de lugar no habitado.

En este sentido, interpretar *lo deshabitado* como ficción frente a la historia resta validez y neutraliza las imágenes que tienen como referente el espacio austral en el imaginario poético de Neruda. Más que detenerse en el lugar concreto representado éste se asimila inmediatamente a una *espesura* general y arquetípica como ocurre en este caso con el espacio patagónico. La definición que Sicard propone de la *espesura* no hace más que corroborar lo recién expuesto:

⁴⁶ Alain Sicard, Op. cit., 381.

“La espesura” sería una naturaleza sin el hombre, el reino de lo deshabitado. Habremos de matizar esta definición. Pero “la espesura” será, de todos modos, ese paisaje como anterior a la historia humana cuyo arquetipo proyectará el poeta sobre otros paisajes conocidos a lo largo de sus viajes a Java y a Ceylán, en los bosques de Polonia, e incluso en México.⁴⁷

Sin embargo, a partir de los mismos poemas citados en nota por Sicard, es posible advertir cuanta importancia le da el sujeto poético al espacio específico del sur chileno, a esa *espesura* austral que nada tiene que ver con los otros espacios aludidos, no al menos con Java y Polonia. En relación a los viajes a Java y a Ceylán que refieren al poema “El deshabitado” de *Residencia en la tierra*⁴⁸ es posible afirmar que el paisaje de Java aparece en ese texto como lugar repudiado y en abierto contraste frente a ese Sur mítico que luego emerge con gran vigor en el mismo poema:

Lo demás, hasta muy larga distancia permanece inmóvil, cubierto por el mar de junio y sus vegetaciones mojadas, sus animales callados, se unen como olas. Sí, qué mar de invierno, qué dominio sumergido trata de sobrevivir, y, aparentemente muerto, cruza de largos velámenes mortuorios esta densa superficie?

Se advierte como desde la expresión *lo demás* se alude a esa *espesura* chilena, que es la que se describe a continuación, esa tierra y ese mar austral que se precipita en la memoria recorriendo inmensas distancias para instalarse en la nostalgia del sujeto, reminiscencia que parece sostenerlo en ese extraño y ajeno territorio en el que en ese momento se encuentra⁴⁹. Por otra parte, los bosques de Polonia referidos en el poema “Canta Polonia”⁵⁰, no alcanzan el estatuto de *espesura* en el sentido de espacio material de origen del sujeto. Estos bosques tienen un rol secundario en el texto, débil si se quiere, actuando más bien como telón de fondo para alabar una experiencia histórica victoriosa.

En definitiva la ficción del *extravío* aunque implica un intento de fusión con la materialidad que anida en *lo deshabitado* no debe confundirse con *lo deshabitado* como espacio que tiene un referente en el universo nerudiano. La ficción del *extravío* es

⁴⁷ Alain Sicard, Op. Cit. 366.

⁴⁸ OC, Vol. I, 281-282.

⁴⁹ Neruda habría escrito este poema en Batavia (Java) de acuerdo a lo que señala Hernán Loyola en la edición anotada de *Residencia en la tierra* a su cargo: Apéndice I, P.323.

⁵⁰ OC, Vol. I, 960-962.

deseo, aspiración, desvarío, ensoñación. Lo segundo, es un lugar concreto, que tiene realidad y consistencia, ocupando un espacio determinado. *Lo deshabitado* será siempre en la trayectoria del sujeto poético un espacio mítico cuyo referente posee una ubicación austral. Será en primer lugar, la zona de la Frontera o región de la Araucanía situada en el territorio austral chileno. En segundo lugar, será también aquella *América sin nombre* situada al *sur del mundo* y Chile mismo ubicado al sur de América del Sur, y por último, la Patagonia, esa *Terra incógnita* que se pierde en el Polo Sur y que en esta lectura es objeto de estudio.

El académico y estudioso Jaime Concha señala también la gran relevancia del territorio austral en el imaginario mítico nerudiano:

Del Bío- Bío al Estrecho de Magallanes se funda el verdadero domicilio del poeta, congruente casi con la primitiva fisonomía de la tierra. La patria antes de toda posibilidad de historia, Chile antes de Chile. En efecto, el Estrecho de Magallanes imanta el espíritu del poeta hacia el sur. Más tarde, cuando regrese del Asia y navegue realmente por esas aguas finales del globo, este sur constituirá los pies físicos del territorio, su raíz extrema. El país se erguirá, entonces, a la mirada ansiosa del poeta que vuelve del exilio y de la separación, justamente desde esa latitud polar.⁵¹

⁵¹ Jaime Concha, Op.Cit., 62.

3. Un espacio sin historia

A la luz de lo que se ha venido planteando en este análisis, *lo deshabitado* en esta fábula, entendido como *espesura* no habitada ocupa un territorio bastante determinado: el espacio patagónico chileno, con todas las implicancias axiológicas que este ámbito austral tiene en la identidad del sujeto nerudiano. Espacio sin historia entonces, no porque no hay conciencia, y por lo tanto espacio inexistente, sino porque la naturaleza indómita e inhóspita de la región ha impedido la intromisión del hombre y su acción modificadora. No obstante, cabe tener presente, la existencia de pueblos originarios en estos lugares apartados, habitantes que vivían integrados a esta naturaleza agreste, asumiendo las rudas características geográficas y climáticas de la Patagonia, como lo puntualiza Martinic⁵² y lo reconoce también el sujeto poético de *Canto general* (sección XIV, “El gran océano”)⁵³ hablante que dice amar este sur austral distante, pero más aún, al habitante de esta región desolada a quien dirige su canto:

*Amo la helada planta combatida
por el aullido del viento espumoso,
y al pie de las gargantas,
el diminuto pueblo lucernario
que arde sobre lámparas crustáceas
del agua removida por el frío,
y la antártica aurora en su castillo
de pálido esplendor imaginario.*

*Amo hasta las raíces turbulentas
de las plantas quemadas por la aurora
de manos transparentes,*

⁵² “La singularidad natural del ambiente archipelágico es algo indiscutible. Territorio donde lo húmedo y lo sombrío conforman las características imperantes, al punto que a muchos ha podido y puede parecer un mundo de pesadilla, fue sin embargo durante milenios el país de los kawéskar, nómades marinos que supieron generar y desarrollar una cultura hija admirable de su adaptación a condiciones ambientales ciertamente rigurosas. Para ellos, sin duda, siendo como era el propio, debieron aceptarlo y llegar a amarlo con fuerte sentimiento hasta la plena consubstanciación.

Para los foráneos que penetraron y recorrieron el laberinto insular hubo de ser diferente.”
Mateo Martinic, op. cit., 18.

⁵³ *OC, Vol. I, 778.*

*pero hacia ti, sombra del mar, hijo
de las plumas glaciales, harapiento
oceánida, va esta ola
nacida en las rupturas, dirigida
como el amor herido bajo el viento.*

El diminuto pueblo lucernario, así nombra el hablante a los habitantes de esta región, basándose, seguramente en la denominación genérica de *fueguinos*⁵⁴, nombre bajo el cual se agrupan los distintos pueblos originarios de la Patagonia. El reconocimiento de la existencia del ser humano en este espacio está presente en el mundo nerudiano, advirtiendo su condición desvalida⁵⁵ en medio de un ambiente abrumador, pero al mismo tiempo, admirando su compenetración con el lugar: *pero hacia ti sombra del mar* lo llama el hablante como si la naturaleza y el habitante de esta región se mimetizaran hasta fundirse en un único paisaje. *Lo deshabitado* en este *Edén salvaje y solitario* viene a significar entonces lugar donde el dominio de la naturaleza es predominante espacio en el cual han sido las propias condiciones naturales de ese ambiente las que ha impedido al sujeto histórico estar presente como agente que con su actuar y en su provecho modifica el ámbito natural de manera significativa. Sujeto histórico que como tal, sólo se hará evidente al interior del universo nerudiano, a partir del proceso de ocupación conocido como *descubrimiento y conquista de América*.

⁵⁴ Entre los pueblos originarios de la Patagonia se encuentran los *aónikenk*, los *Selk'nam*, los *Yámanas* y los *Kawéskar* todos habitantes nómades, canoeros que recorrían los canales buscando su alimento. Encendían fogatas a la orilla del mar, al ser avistado el humo por los primeros exploradores éstos bautizaron esa zona de la Patagonia como *Tierra del fuego*, de ahí la apelación genérica de *fueguinos* a los que en dicho lugar habitaban.

⁵⁵ El apelativo de *harapiento oceánida* no sólo puede interpretarse como condición histórica de maltrato sufrida por estos pueblos desde la llegada de los españoles, sino que también puede referirse a la escasa vestimenta que cubría el cuerpo de estas personas considerando las rigurosas condiciones climáticas de la zona patagónica. Hecho que podría causar una falsa impresión de desamparo y pobreza para alguien que no está al tanto del modo de vida presente en el lugar, como lo advierte Martinic: “Los *Kawéskar* vivían de hecho desnudos en toda estación, aún con el tiempo más crudo, usando como prenda de abrigo una capa de piel de lobo, huemul o nutria [...] generalmente corta, que cubría la espalda y que se llevaba atada al cuello. Nada más. Ello permite entender lo que estimamos era el resultado de un proceso adaptativo singular, para un medio natural como es el de los archipiélagos: la desnudez era funcional a un ambiente que literalmente rezuma agua por doquiera, lo que hacía inútil toda forma de vestido”. Op.cit., 50.

El dominio prácticamente absoluto de la naturaleza en este ámbito alejado del resto del territorio chileno habitado, revestirá al paisaje patagónico de un aura solemne y mágica, “fundada en su fuerza telúrica que parece emanar de todas partes, perceptible aún para el observador menos sensible”, según observa Martinic. Fuerza telúrica que se dejará sentir como misterio que fascina, pero que también provoca un pavor inexplicable, como aparece descrita en el texto en estudio, fragmento XXXVI: *y no había crepúsculo/ sino el parto perdido/ de aquella aurora que no llegaba nunca,/ del puma que nacía,/ del terror envuelto en la niebla/ entre las agujas del cielo*. Así también parece advertirlo Benjamín Subercaseaux, en su libro *Chile o una loca geografía*⁵⁶, texto desde el que Martinic cita un fragmento en el que se refleja la admiración y extrañeza que este autor siente al visitar la Patagonia en 1939, dando cuenta, en alguna medida, lo que evoca y representa este territorio para la mirada del hombre foráneo:

Nunca, en parte alguna, la geografía aparece como un esfuerzo más noble para fijar en una simple carta este mundo de inmensidad que arrolla a la creatura y la confunde con los accidentes del suelo. No hay vestigio en estas regiones de esa nota humana que hace del paisaje una materia plástica puesta al servicio de la vida. La naturaleza parece no saber nada del hombre ni importarle. No hay una choza, ni una huella del hacha en el árbol, ni un pilote que recuerde a un antiguo embarcadero. El hombre civilizado, frente a esta naturaleza, parece un extranjero, un intruso. Ella la inmensa, lo ocupa todo, lo acalla todo.⁵⁷

Otro testimonio más reciente, pero que no difiere substancialmente de la descripción anterior, es la que ofrece Jacques Sautereau, explorador y espeleólogo francés citado también en el texto de Martinic, quien visitó la Patagonia a comienzos del año 2000:

Quien se haya encontrado bajo el diluvio de las lluvias australes, doblegado por la fuerza del viento, lo recordará mucho tiempo. Quien haya franqueado la barrera vegetal de su selva húmeda y sombría, caminado sobre sus turberas gelatinosas y recorrido sus fantásticos lapiaces conservará esos recuerdos indefinidamente. En este archipiélago, donde todo es demencial y desmesurado, reina el misterio de la *terra incógnita* y la presencia intangible del pueblo alacalufe [Kawéskar] hoy extinguido.⁵⁸

⁵⁶ Benjamín Subercaseaux, *Chile o una loca geografía*, Santiago: Universitaria, 1973.

⁵⁷ Mateo Martinic, Op. cit., 29.

⁵⁸ Mateo Martinic, Op. cit., 33.

4. Un espacio no consagrado

Esta presencia avasalladora de la naturaleza en su condición telúrica y genésica, es el referente del espacio edénico representado en el texto. Lugar primigenio, donde paradójicamente, la imagen de Dios como entidad iniciadora de mundo está ausente, dado que así se desprende de los primeros fragmentos del poemario, a diferencia de lo que acontece con su intertexto bíblico: *si Dios no visitó sus patagonias,/ si allí en el último Edén, el de los dolores,/nadie apareció sentado en el cielo* (XIV) y también en el fragmento XVI: *y como este hombre no tenía cielo/buscó la enmarañada rosa verde/del territorio secreto:/ se alude igualmente a la ausencia de Dios en este territorio desolado cuando el hablante refiere la imposibilidad de que la primera mujer sea creada a partir del sujeto adánico: Ya no podía nacer de su cuerpo/ porque en su cielo no mandaba nadie./Él era su propio cielo verde. (XVII)*. La alusión a la falta de Dios en este ámbito del extremo austral chileno no es nueva al interior del universo nerudiano. La ausencia de la idea cristiana de Dios concebida como institucionalidad religiosa que rige a una comunidad determinada está presente también en *Canto general*, sección “Gran Océano”, cuando el hablante describe a los habitantes originarios de este rincón apartado en “Los oceánicos”: *“Sin más dioses que el cuero de las focas podridas,/ honor del mar, yámanas azotados/por el látigo antártico, alacalufes/ untados con aceites y detritus:/entre los muros de cristal y abismo”*⁵⁹. Ciertamente y como es sabido la institucionalidad cristiana llega a América a partir del proceso de colonización. No obstante, en este territorio lejano y de difícil acceso por sus características geográficas y climáticas rigurosas, el proceso evangelizador no llegó a consolidarse como lo hizo en la mayor parte del territorio americano y chileno. El hablante nerudiano parece tener presente tales circunstancias, es decir, la condición marginal de este espacio con respecto a la institucionalidad religiosa que el proceso colonizador trajo consigo. Desde esta perspectiva, esta región funciona míticamente como ámbito primordial, porque se

⁵⁹ OC, Vol. I, p.777.

aparta o se excluye en virtud de su propia naturaleza del proceso histórico que se origina en la cosmovisión cristiana de fundación de mundo que comenzó a hacerse efectiva con la llegada de los españoles a América. Lugar edénico entonces apto para reiniciar la historia de la humanidad, para fundar un *Nuevo Mundo* ahora sí, que nada tendría que ver con aquella antigua historia de violencia y muerte que el protagonista ha dejado atrás: *Yo, Rhodo, destruí el camino/para no regresar. Busqué y amé/ la paz deshabitada (XVIII)* historia pasada que en su origen se adscribe a la tradición judeocristiana: *Caín y Abel cayeron muchas veces/ (asesinados un millón de veces)/ (un millón de quijadas/ y quebrantos)XV*. ¿Pero qué implica fundar un nuevo mundo en un territorio *salvaje*, vale decir, sin historia y como consecuencia, sin Dios, o más bien sin aquella imagen institucionalizada de Dios traída por los conquistadores? Para intentar una respuesta vale la pena considerar lo que el estudioso de las religiones Mircea Eliade propone acerca de la noción de *espacio sagrado*⁶⁰ pensado en torno al proceso de *descubrimiento y conquista de América*.

Mircea Eliade señala que para el hombre religioso el espacio no es homogéneo, lo cual se traduce en la oposición entre un espacio con significado y estructura que corresponde al espacio sagrado y un ámbito informe, vacío de significado que corresponde al espacio no consagrado. Un lugar se hace sagrado mediante una *ruptura* que se opera en el espacio homogéneo, esta ruptura equivale a una manifestación hierofánica que revela en el espacio un punto fijo, un centro de orientación que permite el establecimiento y la vida organizada. Ahora bien, Eliade recurre al término *hierofanía*⁶¹, atendiendo a su carga etimológica, para denominar aquella manifestación de lo sagrado que acontece como un acto absolutamente distinto a cualquier hecho de la vida común:

⁶⁰ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1988. En el capítulo I de este libro este autor desarrolla el tema de la sacralización del espacio y su compartimentación entre cosmos y caos, a partir de esta sacralización.

⁶¹ *Hierofanía* es un neologismo que reúne dos raíces griegas: *hier*, “sacro” y *faín*, “manifestar(se), mostrar(se)”. Escapa a este análisis abordar y desarrollar la noción de hierofanía más allá de su carácter ritual implicado en los actos de consagración territorial como hechos que autorizan la toma de posesión de un espacio determinado.

Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, “profano”.⁶²

Respecto a las implicancias de esta manifestación de lo sagrado que sobredetermina un espacio, Eliade señala lo siguiente:

Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante.⁶³

En el contexto religioso del proceso de *descubrimiento y conquista de América*, el acto hierofánico que consagra un territorio se traduce en la ceremonia cosmogónica⁶⁴ judeocristiana que repite la creación del universo reiterando la obra ejemplar de Dios. Es importante tener presente en este mismo contexto, que al tomar posesión de un territorio mediante el ritual cosmogónico el lugar se revela ontológicamente, se recrea, fundándose un mundo. En este sentido, el espacio patagónico como lugar prácticamente inaccesible queda situado al margen de esta ritualidad, pudiendo visualizarse como esa *no-realidad de la inmensa extensión circundante*, que es señalada por Eliade como opuesta a aquella *realidad absoluta* que representa el territorio habitado y organizado mediante el acto hierofánico. Este autor ejemplifica esta modalidad ritual de ocupación de un territorio, ilustrando lo que aconteció durante el período de lo que se llamó *La conquista de América*:

Los “conquistadores” españoles y portugueses tomaban posesión en nombre de Jesucristo, de los territorios que habían descubierto y conquistado. La erección de la Cruz consagraba la comarca, equivalía en cierto modo, a un “nuevo nacimiento”: por Cristo, “las cosas viejas han pasado; he aquí que todas las cosas se han hecho nuevas” (II *Corintios*, 17). El país recién descubierto quedaba “renovado”, “recreado” por la Cruz.⁶⁵

⁶² Mircea Eliade, Op. cit., 19.

⁶³ Mircea Eliade, Op.cit.,26.

⁶⁴ La *RAE* define *cosmogonía* en su primera acepción, como relato mítico relativo a los orígenes del mundo. El *Diccionario de uso del español* de María Moliner indica que su etimología proviene del griego, *kosmos*, mundo, orden, arreglo y de *gignomai*, producirse. El término *caos* como opuesto a *cosmos*, es definido por la *RAE* como estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la ordenación del cosmos. Su etimología tiene también origen griego y significa abertura.

⁶⁵ Mircea Eliade, Op. cit., 34.

Cabe hacer notar que para el sujeto poético nerudiano, especialmente para el de *Canto general*, el símbolo cristiano de la cruz posee un carácter negativo asociado a la codicia y la crueldad del proceso expedicionario, así por ejemplo, sección III, “Los conquistadores”, “Cita de cuervos”:

*El Perú oscuro, sumergido
estaba señalado y las cruces,
pequeñas, negras, negras cruces,
al Sur salieron navegando:
cruces para las agonías,
cruces peludas y filudas,
cruces con gancho de reptil,
cruces salpicadas de pústulas,
cruces como piernas de araña,
sombrias cruces cazadoras.*⁶⁶

Siguiendo lo propuesto por Eliade, el territorio del extremo austral chileno, representado como ámbito edénico en la fábula, aparece como un lugar inexistente, amorfo e irreal en oposición a los demás espacios consagrados. *Cosmos* y *Caos* de acuerdo a lo que describe este autor, dan cuenta de este modo de visualizar el mundo, dividido en dos espacios antagónicos:

Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el “Mundo” (con mayor precisión: “nuestro mundo”), el *Cosmos*; el resto ya no es un *Cosmos*, sino una especie de “otro mundo”, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de “extranjeros”.

[...] Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por “los nuestros”), continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del “Caos”. Al ocuparlo y, sobre todo, al instalarse en él, el hombre lo transforma simbólicamente en *Cosmos* por una repetición ritual de la cosmogonía.⁶⁷

Sobrepasa los objetivos de este trabajo considerar las múltiples implicaciones que pueden derivarse de esta separación espacial del mundo en *cosmos* y *caos* para la narración de la historia del *descubrimiento y conquista de América* relativa al proceso de

⁶⁶ OC, Vol. I, 460-461.

⁶⁷ Mircea Eliade, Op. cit., 32-33.

ocupación del territorio. No obstante, es posible afirmar que el paisaje americano del centro al sur del continente albergará en la mirada distante del europeo primero, y luego en la del hombre *civilizado* en general, esa carga de lo remoto, de lo desconocido, de lo extraño, que se despliega a partir de la idea de *caos*. Calificativos tales como desolado, indómito, agreste, repiten y amplifican esta idea aplicada al paisaje patagónico, sin embargo, en el relato que va conformando este espacio edénico peculiar, representado en el mundo de *La espada encendida*, subyacen también otros calificativos como virginal, prístino e intocado que aluden a un espacio primordial.

Será, sin embargo, la imagen de *Terra incógnita* y de *Finis Terrae* la que prevalecerá en el imaginario colectivo universal cuando se haga referencia al vasto espacio patagónico, imagen que también está muy presente en el hablante nerudiano, así por ejemplo cuando el sujeto poético de la sección “Los conquistadores”, describe a Hernando de Magallanes y su trágica navegación por los tempestuosos mares del extremo sur chileno⁶⁸. Resulta imposible no pensar en ese *otro mundo* de pesadilla que Eliade describe como *Caos* en versos como el que sigue: *La dura tierra extraña guarda sus calaveras/que suenan en el pánico austral como cornetas* y también en el verso siguiente: *sólo queda el dominio quemado y sin cadáveres,/ la incesante intemperie apenas rota/por un negro fragmento/ de fuego fallecido*. El ser humano parece atrapado e integrado en la oscura dinámica de una naturaleza implacable que parece ensañarse con aquel hombre que sueña con explotar esos territorios difíciles. En el mundo de *La espada encendida* la imagen del paisaje patagónico muchas veces aparece representada de manera semejante:

*el espacio que abría la boca una vez más,
tragándolos, llevándolos entre espina y
espina
como en una oceánica guerra sin
regimientos,
sin más tambor que el trueno, y adelante
y atrás, arriba, abajo,
aquel reino erizado que continuaba hacia
el Polo, (XXIII)*

⁶⁸ OC, Vol. I, 474.

En este lugar complejo donde la naturaleza reina con majestad absoluta, la ritualidad religiosa imbricada en el acto de toma de posesión de un territorio resulta ineficaz. El hablante nerudiano ve en estas ceremonias sólo artimañas para someter a los pueblos descubiertos. La ferocidad de esta región inhóspita pareciera no aceptar la intromisión del hombre y sus símbolos hegemónicos. En este contexto, el expedicionario que llega a esta región resulta insignificante frente a la naturaleza avasalladora, y además aparece ironizada el aura de divinidad que tuvo la figura del conquistador en otros territorios ubicados más al norte del continente americano: *Cuál es el dios que pasa? Mirad su barba llena de/ gusanos/ y sus calzones en que la espesa atmósfera/ se pega y muerde como un perro náufrago*⁶⁹ es lo que pregunta el hablante, apelando a la figura de Magallanes en el fragmento “Recuerdo al viejo descubridor”. De igual modo, para este mismo hablante, la religión cristiana en su aspecto ritual forma parte también de los artificios que arrastra el *descubridor* en su afán de dominio, ritualidad que se desvanece o transmuta en misterio oceánico cuando Magallanes naufraga y muere: *y no tiene de cruz tu pecho sino un grito/ del mar, un grito blanco, de luz marina,/y de tenaza, de tumbo en tumbo, de aguijón demolido*⁷⁰. Y ya casi al final del fragmento “Todos han muerto” el enunciador parece articular en una misma derrota la codicia y el bagaje ritual que el expedicionario trae consigo: *Al fin, ya tenéis vuestro paraíso perdido,/ al fin, tenéis vuestra guarnición maldiciente,/ al fin, vuestros fantasmas atravesados del aire/ besan sobre la arena la huella de la foca*⁷¹.

A la luz de lo planteado por Mircea Eliade, respecto a la consagración del espacio y a la división del mismo entre *Caos* y *Cosmos*, la región patagónica chilena, representada míticamente en la fábula, puede interpretarse como un lugar no consagrado. Territorio

⁶⁹ OC, Vol. I, 475.

⁷⁰ OC, Vol. I, 475.

⁷¹ OC, Vol. I, 475 El último verso : *besan sobre la arena la huella de la foca*, tal vez podría articularse con otro verso citado anteriormente en este análisis: *Sin más dioses que el cuero de las focas podridas* (ver p.42) relativo a la idea de la ausencia de Dios como imagen religiosa institucionalizada en este espacio patagónico. Cabe tener presente que el gesto de besar la tierra implica un acto simbólico de adoración al Creador, al interior de la cosmovisión cristiana, por lo tanto, ambos versos constituyen imágenes fuertes asociadas no tanto al repudio de la experiencia religiosa en sí, sino en cuanto ésta estuvo adscrita al devastador proceso expedicionario.

desconocido y sin historia, lugar del *caos*, puesto que no pudo ser eficazmente recreado mediante la repetición del rito cosmogónico de la erección de la Cruz. Los rasgos peculiares de la zona patagónica han impedido su ocupación según el modo convencional de asentamiento en un territorio. En medio de ese paisaje grandioso, pero abrupto, sumado al rigor de su clima, el hombre y su afán de dominio no produce efectos, la toma de posesión a través del ritual carece de sentido. De este modo lo imposible de *fundar* implica la carencia de Dios, lo desconocido equivale entonces a lo *salvaje*. Espacio apto para reiniciar la historia de la humanidad, el *nuevo mundo*, pero cuya consagración ya no descansaría en la ritualidad cristiana de acuerdo a la cosmovisión planteada por la fábula de *La espada encendida*, sino en la propia naturaleza de este Edén austral, cuya máxima expresión estaría dada por el vínculo erótico de la pareja edénica.

Cabe tener presente que la región patagónica, como espacio ajeno a la ritualidad, también aparece aludido en el poemario *Fin de mundo*(1969) sección VII, fragmento “Volver volviendo”⁷² donde el hablante va recorriendo la naturaleza del territorio austral en una suerte de regreso ensoñado hacia su origen material:

*La carretera corre hacia abajo
hacia tal vez, hacia Coyhaique,
donde el agua se desarrolla
como el violín en un lamento.
Y tengo patria más allá
donde corre el avestruz verde
contra las ráfagas navales
y comienza el reino sin dioses
donde el hielo es la claridad.*

Como es posible advertir, en el imaginario poético del hablante, este espacio representa un ámbito terrestre intocado y ajeno al mundo consagrado, una especie de reserva indómita y lejana, aquella *patria* apenas vislumbrada, que se mantiene aún a salvo e indemne de una hegemonía efectiva. Así parece interpretarlo también Jaime Concha, a propósito de la navegación que hace Neruda en 1932 por las costas del extremo austral:

⁷² OC, Vol. III, 470.

Nuevo descubridor, el poeta navega en 1932 las mismas aguas que siglos atrás recorriera el primer marino que divisó nuestras costas. Porque, contra el norte de Almagro y de Valdivia, el sur del Estrecho representa el descubrimiento no invasor, el paso y la mirada que dejan intacto el territorio.⁷³

En este primer capítulo se ha querido dar cuenta de los rasgos principales que permiten comprender la calidad edénica del espacio representado, atendiendo al intertexto bíblico presente en la fábula. En primer lugar, esta calidad deviene de la singularidad del referente patagónico, vale decir, de su condición de lugar prístino que remite a un espacio primordial. Lugar que tiene una ubicación, una existencia concreta en el extremo austral de Chile y que por sus rasgos peculiares se ha mantenido más bien ajeno a la acción modificadora del hombre, y en ese sentido funciona míticamente en la fábula como espacio edénico, anterior y marginal a la historia. Por último, desde la perspectiva cristiana de fundación de mundo, se erige como lugar no consagrado, puesto que por su lejanía, complejidad geográfica y crudeza climática, la ritualidad religiosa que trajo consigo el proceso de *descubrimiento y conquista de América* no alcanzó a cumplir sus efectos como en el resto del territorio habitado del continente, quedando entonces como ámbito desconocido y salvaje en el imaginario colectivo universal.

Corresponde ahora detenerse en el paisaje patagónico, más bien en la relación que tiene el enunciador nerudiano con este paisaje a lo largo de su trayectoria poética, teniendo presente que míticamente este lugar representa a la naturaleza pura, a aquella naturaleza austral chilena venerada y reverenciada por el sujeto poético, la misma que alberga latente bajo su superficie el oculto milagro de la creación.

⁷³ Jaime Concha, Op. Cit., 63.

II.-Patagonia, ámbito *para morir tal vez, para seguir tal vez*

1. El sujeto poético y su pertinaz búsqueda del mecanismo creativo de lo real

Se sabe que el hablante nerudiano tiene una relación singular con la naturaleza, en especial con la tierra del espacio austral chileno, un afán indagatorio alucinado, un querer sumergirse en el centro mismo de los procesos cíclicos que en ella se despliegan como observador y también partícipe de estos procesos en una suerte de comunión o fusión con la materialidad que los elementos de la naturaleza representan. Este mecanismo creativo de lo real se encuentra bajo la superficie terrestre, como energía latente y oculta a la mirada humana, por eso el sujeto poético nerudiano aparece como un vidente que es capaz de transitar o caer hacia lo profundo para luego volver y contar lo que ha presenciado. Esto es lo que Jaime Concha designa como *ánimo telúrico*, que implica la voluntad de sumergirse en la profundidad para acceder a la génesis de la materia:

Proponemos la siguiente definición de esta actitud básica de la cosmovisión nerudiana: *el ánimo telúrico es gravitación hacia los orígenes elementales*. Pero con esto la materia sólo es vista en su dimensión de profundidad: el hombre telúrico la valora también y sobre todo, en su fuerza generatriz. En esta segunda y capital instancia, *el telurismo es vértigo que quiere experimentar la germinación del ser*.⁷⁴

Este anhelo de hallar el mecanismo creativo de lo real llevará al sujeto a fijar su atención y observar con amorosa dilación a todos aquellos seres o elementos más próximos a este centro genésico que la tierra resguarda. Todo lo que crece a ras del suelo húmedo y nutricio, las gotas de rocío, los animales o insectos pequeños que se deslizan silenciosamente sobre la tierra, las hojas cayendo, los troncos pudriéndose, donde la muerte sólo existe en su dialéctica relación con la vida, resulta ser un espectáculo fascinante que conmueve al enunciador, donde la naturaleza se despliega como pura palpitación y germinación inagotable, autosuficiente en su gestión creadora, absorta en

⁷⁴ Jaime Concha, "Interpretación de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda", En: *Mapocho*, 2 (1963), p. 22.

sus procesos e indiferente a cualquier mandato humano o designio divino. Así, por ejemplo, se advierte en la naturaleza primigenia presente en el paisaje patagónico:

*Se fragua el pórvido, el insecto
trepa y extiende alas recientes,
la larva rompe una estructura,
se desarrolla el animal.
Las plantas se tragan la luz,
la humedad se aproxima al fuego,
se amalgaman los minerales,
aparece el sol escarlata,
saca el ciervo su monarquía
a relucir entre las hojas
y un susurro de crecimiento
llena de música la tierra.(LII)*

Nótese que los procesos cíclicos de creación acontecen bajo tierra: *se fragua el pórvido* o a ras de ésta: *saca el ciervo⁷⁵ su monarquía a relucir entre las hojas*, todo es un movimiento genésico que se concierta en lo telúrico. Luego el sol ilumina para iniciar el crecimiento, pero es en la interioridad húmeda y oscura de la tierra donde el proceso creativo se gesta.

También en este sentido, los árboles son objeto de admiración por parte del enunciador nerudiano, los cuales a través de sus raíces sostiene una relación de complicidad con este centro creativo que la tierra alberga, por eso el sujeto que se siente amenazado por el peligro que el espacio patagónico representa, quisiera que él mismo y su amante fueran árboles para perderse a través del vínculo erótico en la profundidad de la tierra, así lo manifiesta en el fragmento XXXI:

*Dice Rhodo: “Tal vez somos dos árboles
encastillados a golpes de viento,
fortificados por la soledad.
tal vez aquí debimos
crecer hacia la tierra,
sumergir el amor en el agua escondida,*

⁷⁵ El ciervo aludido es un coleóptero endémico del sur chileno y argentino (*chiasognathus granti*) un escarabajo llamado comúnmente ciervo volante que tiene un hermoso colorido verde tornasolado. El macho posee largas mandíbulas que se asemejan a los cuernos de los ciervos, mandíbulas que son usadas para el combate. Estos coleópteros prosperan en bosques húmedos y se alimentan de troncos podridos.

*buscar la última profundidad
hasta enterrarnos en mi beso oscuro.
Y que nos condujeran las raíces”*

Parece interesante la precisión que hace Manuel Jofré relativa a la diferencia de sentido para la idea de caída y de ascenso en la poética nerudiana con respecto a la axiología cristiana:

[...] en la obra de Neruda la caída no tiene un sentido negativo (como en la axiología cristiana), sino que significa una profundización, un acceso verdadero a lo real.

[...] Así como el descenso es un acceso a la realidad, el ascenso no está visto ultravalorizadamente sino que es una modalidad de acceso más que incluso puede significar profundización. El arriba en la poesía de Neruda no tiene un valor superior, porque el sentido de la estratigrafía cristiana occidental ha sido alterado y reevaluado, reinvertiendo el valor del eje vertical. Este es el valor positivo del caer, en “Entrada a la madera” y también como el ascenso hasta las “Alturas de Macchu Picchu” es una profundización.

Esto también significa [...] un freno y una relativización al angelismo y lo uránico, y en especial, una disminución de lo espiritual y celestial como elementos conformadores de mundo.⁷⁶

Resulta pertinente preguntarse si acaso este ímpetu por acceder al mecanismo creativo de lo real, mediante una visión peculiar y ciertamente alucinada por parte del sujeto poético, no se constituye en una imagen especular frente a lo que Jofré llama angelismo, lo uránico y celestial. Puesto que como aspiración de hallar o descubrir el fundamento ontológico de lo real en lo descendente telúrico, parece situarse esta búsqueda en el mismo plano epistemológico de lo ascendente celestial, en el sentido de que en ambos casos se está en presencia de un deseo, de un anhelo por acceder al ser de lo real, a ese *algo* vedado, y por vedado sagrado⁷⁷, tanto en lo descendente telúrico como en lo ascendente espiritual. En definitiva, dos visiones conformadoras de mundo, las dos igualmente búsquedas en torno a lo real.

⁷⁶ Manuel Jofré, Op. cit., 67-68.

⁷⁷ Sagrado proviene del latín *sacratus*, participio de *sacrare*, y éste de *sacer*. Se aplica a las cosas que reciben culto religioso y a las dedicadas ritualmente al culto divino. Se dice también de aquello que es inasequible por medios humanos.

María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1992.

Es a esta última acepción de *lo sagrado*, como espacio oculto al saber humano, a la que se apunta en esta lectura de *La espada encendida*.

Ahora bien, esta ficción del *extravío* en la materia va cambiando en la trayectoria del sujeto poético. En algunos momentos el enunciador la hará asumiéndose solemnemente como vidente autorizado, sobre todo en presencia del sujeto juvenil o adulto. Es es el caso del hablante residenciario de “Apogeo del apio”⁷⁸, por citar un ejemplo entre tantos, y ya menos ceremonioso y también menos seguro, se ve al hablante en los textos finales, donde se advierte a un enunciador que sólo pregunta y que asume con humildad que no hay respuestas, como el sujeto tardío presente en el poema “Un escarabajo”⁷⁹ del libro *Las manos del día* (1968).

⁷⁸ En el poema “Apogeo del apio” destaca la actitud grave y ritual, como puede advertirse en los versos finales: *y entráis, en medio de la niebla hundida,/ hasta crecer en mí, hasta comunicarme/ la luz oscura y la rosa de la tierra.*

OC, Vol. I, 325-327.

⁷⁹ *Sacerdote de las raíces* y *rinoceronte del rocío* son las expresiones con que el hablante en el poema “Un escarabajo”, se refiere a este minúsculo coleóptero, aludiendo a la cómplice y enigmática contigüidad que el escarabajo mantiene con la tierra, como si el sujeto lo enfocara con la avidez y la experticia del entomólogo para luego atiborrarlo de preguntas que le permitan tener noticias acerca del origen de la vida. Termina el poema en un tono jocoso, y el hablante parece resignarse ante la falta de respuestas: *le dije, pero no me dijo. Le pregunté y no contestó./ Así son los escarabajos.*

OC, Vol. III, 372.

2. El encuentro con *la zona sombra, el día cero*

La decisión de Rhodo, personaje protagonista de la fábula, de fundar *un reino emplazado en las espaciosas soledades magallánicas* no es casual, si se atiende a la trayectoria poética del sujeto en el universo nerudiano. En efecto, más allá de la historia narrada, se hace necesario indagar acerca del significado que este espacio tiene para el sujeto, lo que permitirá, en alguna medida, desentrañar el sentido de esta decisión en el mundo de *La espada encendida*.

El espacio patagónico representado míticamente en la fábula es el lugar prístino e intocado, al cual el protagonista llega después de huir de un mundo devastado. Espacio apabullante, donde el tiempo parece fluir lento, acorde al ritmo geológico de este paisaje primigenio. La lluvia, la nieve, los glaciares, los vientos; la niebla que oscurece y difumina el ambiente, las enrevesadas y abruptas formas fisiográficas; la vegetación exuberante, los volcanes, el mar, todo parece dar cuenta de una naturaleza primitiva, cuando en la tierra todo estaba gestándose en un proceso continuo de destrucción y renovación. A este lugar desmesurado, donde la acción del hombre resulta insignificante frente al dominio absoluto de la naturaleza es que llega Rhodo a establecerse, como se señala en el primer fragmento del poemario:

*La voluntad de los motores se consumía lejos:
el humo de los trenes iba hacia las ciudades
y yo el empecinado minero del silencio,
hallé la zona sombra, el día cero,
donde el tiempo parecía volver
como un viejo elefante, o detenerse,
para morir tal vez, para seguir tal vez,
pero entre noche y noche se preparaba el siguiente,
el día sucesivo como una gota*

¿Pero, por qué viene y qué espera encontrar en este espacio solitario? Es preciso atender a estos versos iniciales para bosquejar una respuesta. En primer lugar, el mundo de la fábula se articula en un cronotopo mítico donde se unen espacio: *la zona sombra* y el

tiempo: *el día cero*; ámbito de la unidad, de lo no codificado, de aquel cronotopo anterior a todo, principio que siempre ha sido tenazmente buscado por el sujeto poético: *y yo el empecinado, minero del silencio* vale decir, búsqueda del misterio de la creación asentado en lo oscuro, en lo profundo y callado de la tierra en su condición telúrica y genésica, de ahí que se designe a sí mismo como *minero del silencio* que encuentra por fin, aquella *zona sombra*, en este espacio terrestre por excelencia, como lo es el espacio patagónico.

Conviene detenerse un poco más en la designación de *zona sombra* que le da el hablante a esta región del extremo austral, hasta donde ha llegado decidido a ser *el último habitante del mundo*, como él mismo lo señala en el *argumento*, al comienzo del poemario. Para ello interesa prestar atención a lo que Jaime Concha señala en su estudio sobre *Residencia en la tierra*, donde este autor desarrolla ampliamente la importancia de la naturaleza como fundamento metafísico en la cosmovisión nerudiana. En su investigación, Concha describe como primer elemento que articula la noción de *Fundamento* en el universo de las *Residencias* a la noche vista no en su dimensión temporal, sino como espacio cósmico en el cual acontecen los procesos creativos, donde al igual como ocurre en el vientre materno, lo que ahí se gesta, se desarrolla en la profundidad, en la oscuridad y el silencio, como quehacer superior y oculto a la mirada humana:

En la Noche habita la esperanza de la creación; allí se fragua la vida silenciosamente.

Pero hay algo más: este gran espacio creador se diversifica en pequeñas noches. Cualquier lugar en profundidad, lleno de sombras, despierta en la fantasía del poeta asociaciones nocturnas, y sus consiguientes valoraciones genésicas.⁸⁰

Es posible afirmar entonces que a lo largo de gran parte del universo nerudiano, la noche tendrá un valor simbólico positivo en cuanto ámbito creativo como lo advierte Concha en su estudio y luego otros investigadores de la obra nerudiana. También son connotados en igual sentido, los rasgos que conforman a esta noche cósmica, vale decir, la oscuridad o lo sombrío, el silencio y la soledad donde los procesos genésicos acontecen. La *zona sombra* que el espacio patagónico representa puede interpretarse

⁸⁰ Jaime Concha, Op. cit., 14.

entonces a la luz de lo recién expuesto, como ámbito creativo de la unidad y de la permanencia, donde el sujeto accederá finalmente al ser de lo real, mediante la pérdida de sí en la materialidad.

Geográficamente, además, esta *zona sombra* se adecúa a la idea de aquello oculto y permanente que se ubica en *el fondo* abismal, ajeno al hombre y su transcurrir temporal, que aparece representado en el poema “Unidad”: *Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,/repetiendo su número, su señal idéntica.*⁸¹ No resulta aventurado sostener que al interior del universo nerudiano, la ubicación austral de Chile en el marco geográfico global, tiene un sentido que es posible articular con este espacio telúrico y genésico fundamental situado en lo hondo, en lo profundo, donde reina el silencio y la soledad de los procesos cíclicos regenerativos. Sólo basta citar aquellos versos de *Canto general* del primer capítulo⁸², donde el enunciador sitúa *en el fondo*, en el contexto geográfico del espacio sudamericano, aquel lugar en el cual habitan los araucanos, para que inmediatamente resuene o se escuche el eco de este espacio nerudiano fundamental:

*En el fondo de América sin nombre
estaba Arauco entre las aguas
vertiginosas, apartado
por todo el frío del planeta.
Mirad el gran Sur solitario.*

Si bien es cierto, los versos aludidos no refieren al espacio patagónico específicamente, sino al territorio austral chileno en general, resultan igualmente decisivos si se interpretan pensando en el espacio patagónico, teniendo presente las características singulares de esta zona del extremo sur como ámbito representado en el mundo de *La espada encendida*. Lugar remoto y silencioso, situado en lo hondo, donde se fragua el ser de lo real.

⁸¹ OC, Vol. I, 261.

⁸² OC, Vol. I, 432.

3. El espacio patagónico, ámbito que reclama al sujeto

En la trayectoria del enunciador nerudiano el ámbito patagónico aparece aludido y descrito en reiteradas ocasiones. Puede postularse que el encuentro con este escenario por parte del sujeto poético de *La espada encendida* implica el fin de una travesía, el término de un camino previsto por el hablante nerudiano. El mundo de la fábula escenifica y materializa este paisaje para el sujeto que llega a instalarse ahí con la convicción de hacerlo en forma definitiva:

*Pero el llegó a Araucaria con un mandato:
la salud de la selva: la virginal vigencia
del primer hombre y su primer deber
fue sólo una infinita soledad. (VI)*

Pero ya en *Canto general*, sección “Los conquistadores”⁸³, es posible advertir la especial atracción que esta zona ejerce sobre el enunciador, cuando éste se interroga acerca de su origen:

*De dónde soy, me pregunto a veces, de dónde
diablos
vengo, qué día es hoy, qué pasa,*

luego el hablante escucha con religiosa sumisión, lo que entre sueños se le responde:

*Viene el día y me dice: “Oyes
el agua lenta, el agua,
el agua,
sobre la Patagonia?”.
Y yo contesto: “Sí, señor, escucho”.
Viene el día y me dice: “Una oveja salvaje
lejos, en la región, lame el color helado
de una piedra. No escuchas el balido, no reco-
noces
el vendaval azul en cuyas manos
la luna es una copa, no ves la tropa, el dedo
rencoroso del viento
tocar la ola y la vida con su anillo vacío?”*

⁸³ OC, Vol. I, 472-473.

Más que detenerse en el análisis del fragmento “El corazón magallánico”, interesa destacar como se va configurando la sensación de pertenencia por parte del sujeto respecto al espacio descrito, como si éste fuera percibiendo un vínculo hasta ahora desconocido y enigmático con ese entorno agreste. Su vida entonces la siente como si fuera un paréntesis, un exilio transitorio frente a esta región que alberga algo que el sujeto presiente y que no tiene claro, pero que sin embargo, le es familiar. Esta rara sensación que le provoca el espacio patagónico, parece alterar la carga de su vida convencional:

*La larga noche, el pino, vienen adonde voy.
Y se trastorna el ácido sordo, la fatiga,
la tapa del tonel, cuanto tengo en la vida.*

El Yo enunciador se siente interpelado por esta región extraña que sólo él advierte, que irrumpe en medio de su sueño y lo reclama:

*Una gota de nieve llora y llora en mi puerta
mostrando su vestido claro y desvencijado
de pequeño cometa que me busca y solloza.
Nadie mira la ráfaga, la extensión, el aullido
del aire en las praderas.
Me acerco y digo: vamos. Toco el Sur, desemboco
en la arena, veo la planta seca y negra, todo raíz
y roca,*

A la luz de lo que se ha revisado es posible sostener, en alguna medida, que este espacio resume en el universo nerudiano, aquel ámbito de lo real, pero en toda su extensión y generalidad. Ya no se está en presencia de un elemento natural particular sobre el que el hablante indaga para acceder a la génesis de la creación, como acontece, por ejemplo, en el poema “Apogeo del apio”, sino ahora todo el espacio representado es asumido como lugar telúrico y genésico fundamental que interpela al enunciador, sosteniendo con él una relación de complicidad afinada en un origen común. Tanto en el poema “Apogeo del apio” como en el fragmento en estudio, el hablante, mediante la ficción del extravío es convocado por entidades naturales que lo solicitan. Así en el primer poema es un vegetal el que requiere con insistencia al hablante:

*alguien golpea mi puerta en la niebla,
y oigo la voz del apio, voz profunda,
áspera de viento encarcelado,⁸⁴*

En el fragmento en estudio la situación es similar, pero es ahora la nieve, como elemento presente en el ámbito geográfico, el que solicita al sujeto:

*Una gota de nieve llora y llora en mi puerta
mostrando su vestido claro y desvencijado
de pequeño cometa que me busca y solloza.*

En ambos casos algo se le revela al sujeto, algo que al parecer, sólo él puede advertir. Pero en el caso del espacio patagónico, todo éste se manifiesta como territorio que alberga lo real, no es sólo un elemento de la naturaleza por medio del cual se posibilita un acceso a al mecanismo creativo que yace oculto en la profundidad de lo telúrico, como se describe en “Apogeo del apio”:

*Y entráis en medio de la niebla hundida,
hasta crecer en mí, hasta comunicarme
la luz oscura y la rosa de la tierra.*

Ahora es la totalidad del espacio del extremo austral el que se revela como realidad especial, donde la naturaleza inhóspita aparece revestida para el sujeto que la contempla, de un aura misteriosa que alberga en su paisaje el fundamento ontológico de lo real.

*Me acerco y digo vamos. Toco el Sur, desemboco
en la arena, veo la planta seca y negra, todo raíz,
y roca,*

Y más abajo, se alude a la crudeza climática de esta zona para dar cuenta de esta suerte de energía numinosa⁸⁵ presente en el espacio patagónico:

⁸⁴ OC, Vol. I, 325-326.

*Encuentro la tempestad y su voz de ruptura,
su voz de viejo libro, su boca de cien labios,
algo me dice, algo que el aire devora cada día.*

La presencia del ámbito patagónico en el universo nerudiano no es nueva, como ya se ha mostrado, y obedece a un vínculo especial entre este espacio y el sujeto poético. A lo largo de la trayectoria del enunciador parece ir revelándosele el sentido de este lugar, como origen mítico y destino que el sujeto desde temprano presiente que es también su espacio final.

⁸⁵ Numinoso es un neologismo forjado a partir del latín *Numen-inis*, derivado de *núere*, asentir con la cabeza y que designa a cualquier dios pagano. De acuerdo a María Moliner, *Diccionario de uso del español*.

Pero el neologismo numinoso fue acuñado por Rudolf Otto, en su libro, *Das Heilige*, traducido como *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, (1917), donde este autor teoriza acerca del hecho sagrado, distinguiendo en lo religioso una parte irracional y otra racional. La parte irracional es a la que Otto llama lo numinoso y que describe como aquel poder, voluntad o fuerza extraña inexplicable que produce al mismo tiempo, temor y fascinación. Bajo esta majestad inaccesible y absoluta el ser humano experimenta el sentimiento de pequeñez de quien es criatura ante esa energía que se cierne sobre todas las cosas. Poder o voluntad que está desprovista de toda carga ética o moral. Vale decir, de aquella parte racional que constituye lo religioso. Esto inexplicable y abrumador que, por cierto, antecede a toda forma religiosa, es lo que Otto designa como *lo numinoso* y que parece pertinente citar aquí a propósito de esta contemplación de la naturaleza austral por parte del sujeto nerudiano.

4. Patagonia, origen y destino del sujeto

Si bien el origen biográfico del sujeto poético se puede ubicar espacialmente en la zona de Temuco y sus alrededores, su origen mítico, sin embargo, es posible situarlo en este lugar prístino como él mismo lo advierte en el poema “Patagonias”⁸⁶, incluido en el libro *Memorial de Isla Negra*. Texto que describe un paisaje patagónico primordial y que es asumido míticamente por el enunciador como aquella región desde la cual proviene:

*Aquí, cumbres de sombra,
ventisqueros,
y el infinito orgullo
que hace resplandecer
las soledades,
aquí, en alguna cita
con raíces
o sólo con el ímpetu del viento,
debo de haber nacido.*

Las sombras, la soledad y el silencio son los rasgos con que aparece descrito el paisaje, vale decir, con los atributos que caracterizan al ámbito creativo de acuerdo a la cosmovisión nerudiana. El sujeto presume y explica su nacimiento a partir de este centro telúrico y genésico austral, ya sea desde lo hondo de la tierra: *aquí en alguna cita/ con raíces*, o desde la energía avasalladora presente en el lugar: *o sólo con el ímpetu del viento*, ámbito que resume y revela para el hablante su verdadera identidad:

*Tengo que ver, tengo deberes puros
con esta claridad enmarañada
y me pesa el espacio en el pasado
como si mi pequeña historia humana
se hubiera escrito a golpes en la nieve
y ahora yo descubriera
mi propio nombre, mi estupor silvestre,
la volcánica estatua de la vida.*

Esta vasta y solitaria región se impone sobre cualquier *historia humana* hasta tornarla mínima, si se la compara con el fragor creativo de la naturaleza que se gestiona

⁸⁶ OC, Vol.II, pp. 1277-1279.

calladamente, en este extremo apartado, donde no está presente el hombre ni la bulla de su quehacer. El sujeto se siente atraído por este lugar silencioso y a la vez solemne en el cual se descubre y reconoce hasta llegar a su completa identificación, donde paisaje y hombre se mimetizan como portadores de la misma *sombra* misteriosa:

*Desde arriba acaricio
mi propia piel, mis ojos,
mi tristeza,
y en mi propia extensión veo la sombra:
mi propia Patagonia:*

Luego el hablante da cuenta de cómo emergió:

*pertenezco a los ásperos conflictos
de alguna inmensa estrella
que cayó derrotándome
y sólo soy una raíz herida
del torpe territorio:
me quemó la ciclónica nieve,
las astillas del viento,
la crueldad clara, la noche pura y dura
como una espina.
Pido
a la tierra, al destino,
este silencio
que me pertenece.*

El nacer a la vida es visto como una suerte de agresión: *y sólo soy una raíz herida*, señala el hablante, donde la noche genésica se hace claridad abrumadora haciéndolo germinar, surgir del enclaustramiento material, lanzándolo a la conciencia que el vivir significa. Vida que implica movimiento, actividad, una compleja y cansadora travesía, por eso es que el sujeto ahora agobiado, pide volver a su origen, al lugar callado y solitario desde donde emergió.

En el poema “Patagonias” se representa explícitamente el vínculo existente entre el sujeto poético y esta región del extremo austral, ámbito que se revela como espacio mítico fundamental al interior del universo nerudiano.

En el mundo de *La espada encendida*, la región patagónica se configura como estancia terminal, donde el sujeto llega con un objetivo claro: su *primer deber sólo una*

infinita soledad viene sabiendo o presintiendo que es el tiempo final, aquel del retorno a la materia, hasta confundirse con ella, comunión material que en un primer momento, Rhodo la experimenta a través de una suerte de trance sensual, extático, de inmersión en la naturaleza, en este espacio total:

*La cabeza de Rhodo vivía en la bruma,
de cicatriz en cicatriz volcánica,
sin cesar, a caballo, persiguiendo
el olor, la distancia, la paz de las praderas. (I)*

En efecto, ahora es el espacio en su totalidad el que se configura como lugar telúrico y genésico primordial, por eso el protagonista no necesita sumergirse en la profundidad para acceder al ser de lo real, sino que galopa sobre la llanura, que se muestra toda ella como aquella *zona sombra* siempre vislumbrada y requerida por el sujeto poético. La imagen hegemónica de Rhodo, montando un caballo, es decidora si se considera la valía que esta representación tiene en el imaginario poético nerudiano. Hernán Loyola señala respecto a la imagen del caballo lo siguiente:

“En el nivel arquetípico, imagen de la fuerza e impetuosidad del instinto vital, de la espontaneidad profunda. La sinceridad afirmativa de la naturaleza. Representación del movimiento y de toda manifestación activa de la vida.”⁸⁷

Por otra parte, hay que considerar que la representación del caballo aparece también asociada a la del espacio patagónico en el universo nerudiano. Así, por ejemplo, en *Canto general*, sección “Canto general de Chile”:

*y desde Magallanes hasta el límite
todo el silbido de la sal, toda la luna loca,
y el estelar caballo desbocado del hielo.*⁸⁸

Este *caballo desbocado* en el mundo configurado en la fábula, ahora es montado por Rhodo, quien recorre el lugar que antes sólo fuera presentido o vislumbrado por el hablante, transformándose en espacio cierto y concreto al cual llega el protagonista de la fábula decidido a establecerse.

⁸⁷ Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*. Edición de Hernán Loyola, Madrid: Cátedra, 2003, 348-349.

⁸⁸ *OC, Vol.I, 660.*

También en el texto *Fin de mundo* (1969) libro próximo a la fábula en estudio, se representa a la Patagonia vinculada a la imagen del caballo:

*Oh caballo grabado en blanco
sobre el pizarrón estepario
de la patagónica noche
cuando regreso galopando
en mi montura de ceniza
como inspector de torbellinos
o como coronel glacial
de los ventisqueros que ruedan
al mar con sus caballerías!*

*Después recojo las distancias,
vuelvo a mi sueño cotidiano,
apaciguo mis fundamentos*⁸⁹

Sin embargo, en este texto, la experiencia del galope no es aquí voluntad de fusión o de inmersión definitiva en la materialidad del espacio, el jinete *vuelve a su sueño cotidiano* después de haber avistado lo que él mismo señala como sus *fundamentos*. El sujeto poético de este texto, *inspecciona* o pasa revista al lugar, pero sabe que aún no ha llegado el momento de establecerse ahí de manera concluyente, como si acontece, en cambio, en el mundo de *La espada encendida*. Al menos como primera decisión del sujeto, que claro, luego al afrontar la soledad que dicha decisión significa, comience a sentir el peso de su elección.

No resulta azarosa entonces esta determinación del protagonista de la fábula de venir a establecerse a este lugar aislado, si se indaga en el vínculo existente entre el sujeto nerudiano y el espacio patagónico a lo largo de su trayectoria poética. Se puede afirmar que no se está ante una elección antojadiza en que se escoge cualquier escenario natural, inespecífico y desconocido, “de vagos contornos geográficos e históricos”⁹⁰ como lo describe Giuseppe Bellini, intentando que calce como ámbito fantástico-mítico, al interior de la noción de utopía que este autor propone para la lectura de *La espada encendida*. Ni tampoco es posible leer el espacio patagónico, sólo concebido al interior

⁸⁹OC, Vol. III, 449.

⁹⁰ Giuseppe Bellini, “Pablo Neruda fundador de utopías” En: Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1983, p. 15.

de la abstracta dialéctica historia/naturaleza, dinámica donde parece jugarse el destino del enunciador tardío en una suerte de maniqueísmo entre el sujeto de la experiencia material y el de la experiencia histórica, prevaleciendo en definitiva, el sujeto de esta última experiencia.

La zona patagónica chilena representa para el sujeto poético la vuelta a la oscuridad y al silencio de su origen material. Región mítica presentida y ensoñada por el enunciador en su trayectoria poética. Por eso este espacio hasta antes de *La espada encendida*, se delinea y difumina en el universo nerudiano, como región de la nostalgia, geografía azul, el último lugar, aquel del extravío final:

*Es mía la hora infinita de la Patagonia,
galopo extendido en el tiempo como si navegara,
atraveso los tiernos rebaños cambiando de paso
para no herir las nubes de espeso ropaje,
la estepa es celeste y huele el espacio a campana,
a nieve y a sol machacados en el pasto pobre:
me gusta la tierra sin habitaciones, el peso del viento
que busca mi pecho agachando el ramaje de mi alma.⁹¹*

⁹¹ OC, Vol.III, 167.

5.- Patagonia, *el amor de la tierra insoportable*⁹²

En el mundo de *La espada encendida*, el paisaje patagónico deja de ser puro deseo, nostalgia del origen, para convertirse en lugar concreto, donde el personaje protagonista se instala con la convicción de habitar en el silencio y la soledad de este espacio final. Si a lo largo de la trayectoria del enunciador nerudiano, esta región era sólo un horizonte ensoñado, ahora se transforma en la única y última realidad del hablante.

De acuerdo a la cosmovisión nerudiana en la naturaleza la muerte existe sólo en su dialéctica relación con la vida, es decir, como la otra faz presente en los procesos cíclicos regenerativos. El ser humano en este proceso, desaparece reintegrándose a la materia, *mater* numinosa, en su telurismo y capacidad genésica. Materia a la que el hablante nerudiano le ha cantado durante todo su periplo poético, indagando alucinado, aquel mecanismo cifrado de lo real. Pero ¿Cómo reaparece o continúa el hombre, cómo fructifica? Será en la historia, sólo en este terreno éste puede ser inmortal, vale decir, la superación de la muerte individual afincada en una identidad colectiva que tendría como ideal la lucha por un mundo más igualitario. El sujeto nerudiano que ha pensado la muerte desde temprano en su mundo poético, busca articular de este modo su propia conciencia de la muerte, buscando en analogía con la naturaleza, una *germinación* fundada en el devenir histórico del ser humano. La resolución del conflicto en la fábula apunta a esa eternidad colectiva, prevista por el hablante y configurada en aquella faceta del sujeto que se inscribe en su dimensión de ser social, donde la muerte es superada. Desde esta perspectiva, el espacio patagónico puede interpretarse como lugar primordial y por lo tanto, idóneo para iniciar un *Nuevo Mundo*, que nada tendría que ver con aquel de crímenes y violencia fundado en el paradigma histórico-cristiano anterior. En este sentido, el espacio, aunque manifestando su identidad de naturaleza prístina al interior del mundo de la fábula, aparece, sin embargo, representado como una fuerza hostil y amenazante para el sujeto, lo que puede leerse como la encarnizada y última

⁹² OC, Vol.III, 526

persecución del antiguo régimen histórico, representada por el Dios cruel y castigador que quiere impedir la nueva realidad fundada ahora en el poderoso vínculo erótico-material de esta nueva pareja edénica. Esta violencia que el paisaje manifiesta sobre todo a través de la imagen del volcán, remite a lo que otrora Dios hiciera con la anterior pareja edénica que fue castigada y expulsada del *paraíso*, dando comienzo a la violenta era histórica pasada, de acuerdo al intertexto bíblico presente en la fábula.

No obstante, no es esa la única interpretación posible del espacio representado, como lugar que amedrenta al sujeto. Hay que considerar que el enunciador de este poemario, desdoblado en narrador y personaje, está conformado también por la otra faceta que articula al sujeto nerudiano tardío, aquella que remite al individuo consciente de su precariedad existencial, que se sabe limitado por la experiencia temporal, donde la muerte no puede ser superada. Es al interior de esta segunda faceta que el espacio patagónico se configura para el sujeto frágil y angustiado, como territorio último que lo confronta con lo desconocido que atemoriza, con aquella región de la total soledad. Ámbito de la inmersión y fusión en aquella *zona sombra* donde el sujeto retorna a la materialidad. Región siempre anhelada por el sujeto poético, pero todavía lejana en la trayectoria del enunciador anterior a *La espada encendida*, pero que ahora, en el mundo representado, se manifiesta como realidad inminente. Si bien el sujeto poético siempre tuvo la convicción de que en la naturaleza la muerte no existe y que ésta es parte de la dinámica de los misteriosos procesos regenerativos, resulta difícil para el sujeto tardío vigente en el mundo de la fábula, transitar ese espacio final que ineludiblemente desembocará en lo incognoscible e indecible que la muerte personal significa, donde sujeto y objeto vuelven a confundirse en la unidad material.

Se ha revisado la importancia del espacio patagónico en la trayectoria del enunciador nerudiano, lo que permite entender y justificar, en alguna medida, la elección y representación de este espacio en el mundo de *La espada encendida*. Antes de abordar la irrupción de la mujer y su importancia, se dará cuenta brevemente de la imagen del

Adán patagónico que se propone en la fábula, considerando que participa de los rasgos identitarios del hombre originario austral vigente en la cosmovisión nerudiana. Identidad que es posible visualizar principalmente en el sujeto de *Canto general*, con el cual se articula la imagen adánica presente en este poemario.

III.- El Adán patagónico, *se movía, era un hombre, el primer hombre*

Más allá de la historia narrada, llama la atención la descripción que el hablante-narrador hace de la emergencia del *primer hombre* en este espacio mítico primordial. En este sentido, el origen del sujeto adánico presenta también rasgos específicos que lo diferencian del aquel *primer hombre* manso y vulnerable propuesto en el *Génesis*. Este sujeto se forja a sí mismo con la fiereza propia que caracteriza a este espacio natural, la docilidad del *Adán* bíblico no tiene cabida en este nuevo paraíso patagónico:

*Se movía, era un hombre,
el primer hombre.
Se hizo los ojos para defenderse.
Se hizo las manos para defenderse.
Se hizo el cráneo para defenderse.
Luego se hizo las tripas
para conservarse.(XVIII)*

El título del fragmento, “Alguien”, parece acentuar aún más la diferencia entre este *primer hombre* y el *Adán* bíblico, poseedor este último, de una identidad reconocida al interior del mundo inaugurado por Dios. En el mundo de la fábula, el sujeto se autofunda, es decir, se *hace* a sí mismo, sin la intervención de un poder foráneo. Este nuevo *Adán* aparece como un individuo activo que se asoma sigiloso entre el follaje, comportamiento que remite al actuar de un hombre primitivo que emerge al compás de una naturaleza que amedrenta en virtud de su fuerza abrumadora. Cabe hacer notar, que esta imagen de un ser humano en medio de una naturaleza desafiante, se conecta con otras similares presentes al interior del universo nerudiano, como lo hace notar Hernán Loyola⁹³. El fragmento en estudio puede vincularse con el final de la sección “Los hombres”⁹⁴ de *Canto general*, en ambos textos aparece destacada la capacidad defensiva como rasgo principal del sujeto. Esta necesidad de defensa se manifiesta a partir de su conformación física, el individuo parece emerger con esta condición como aptitud de

⁹³ Pablo Neruda, *Antología poética 2*. Selección y guías de lectura de Hernán Loyola. Madrid: Alianza, 2002, 462.

⁹⁴ *OC*, Vol. I, 432.

sobrevivencia. Así, en el fragmento citado, el verbo *defender*, está presente en tres versos sucesivos. Necesidad de defensa que al interior del relato se articula con la intervención de una fuerza castigadora que aparecerá más adelante, en el desarrollo del conflicto. No obstante, esta condición de alerta frente al peligro, puede tener también un sentido más amplio si se articula con aquella presente en el texto “Los hombres”, parte final:

Todo es silencio de agua y viento.

Pero en las hojas mira el guerrero.

Entre los alerces un grito.

*Unos ojos de tigre en medio
de las alturas de la nieve.*

La similitud de este paisaje austral con el que se representa en el mundo de *La espada encendida* es importante, el mismo silencio, el mismo vacío de la naturaleza apabullante en su quietud creativa:

el puma abre los ojos y desarrolla el miedo:

todo vive en la selva fría que se parece a la muerte:

*dentro de cada sombra crece un vuelo,
las garras viven entre las raíces. (VII)*

En ambos casos la violencia subyace latente en el paisaje. En el fragmento “Los hombres” el sujeto se manifiesta como si fuera un *grito* de la propia naturaleza invadida, ese es su origen. En el mundo de la fábula, naturaleza y hombre parecen conformar todavía un solo paisaje, es el propio espacio patagónico que se deja sentir agazapado y expectante, a semejanza de la presencia casi imperceptible de los primeros hombres representados en el fragmento citado. Esta belicosidad consubstancial al sujeto primigenio de la tierra austral, responde a la necesidad de defensa frente al extranjero invasor en el mundo de *Canto general*. En el caso de este nuevo *primer hombre*, surgido en el mítico espacio patagónico, la labor expedicionaria no logró cumplir cabalmente su cometido, según se ha propuesto en esta lectura, vale decir, instalarse en este territorio remoto, según el modelo de ocupación establecido en el proceso de *descubrimiento y conquista de América*. La naturaleza indómita del lugar impidió toda

forma de asentamiento según el modo convencional. ¿De qué necesita defenderse este nuevo *Adán* surgido también de la tierra, de los bosques y aguas australes? Necesita defenderse de aquella experiencia histórica regida por el paradigma de la tradición judeocristiana. Debe permanecer atento y vigilante, para que no vuelva a repetirse la historia de exterminio que acabó con toda la humanidad y que ya antes había diezmado también a esos *primeros hombres* emergidos del *gran Sur solitario, en el fondo de América sin nombre*.

El espacio patagónico como último rincón rebelde a toda hegemonía representa aquel lugar primordial en el que este nuevo sujeto adánico surge solo, se funda a sí mismo, emergiendo de la tierra, sin el auxilio ritual de la tradición judeocristiana que la antigua historia lleva inscrita. Espacio mítico, *jardín original*, desde donde puede volver a pensarse y gestarse otra vez el devenir humano, la historia justa: *persistir y crear el reino limpio,/ paso a paso, cavando sin pasado,/ construyendo de nuevo el esplendor/ sin sangre ni ceniza.(XXIII)*

1. Consideraciones en torno a la identidad mítica del hombre originario austral: *No busques bajo el verde espeso el canto de la alfarería*⁹⁵

En el marco del cronotopo mítico propuesto en *La espada encendida*, el *primer hombre* surge en la desierta espesura patagónica, de modo similar a como sucedió en el tiempo y espacio precolombino presente en *Canto general*, cronotopo mítico también, pero que se rompe con la irrupción de los españoles. Tanto el habitante originario de *Canto general* como el sujeto adánico presente en la fábula se sitúan fuera de la historia. El primero, porque la historia aún no comenzaba, y el segundo, porque ésta ya había terminado. La misma vieja historia, sin embargo, aquella de violencia y muerte que los europeos traían del mundo conocido, enquistada en sus cruces y en sus espadas, historia que sojuzgó y diezmó a los habitantes nativos de América y que en el mundo mítico de *La espada encendida* había acabado con toda la humanidad.

Puede postularse, en el contexto de este análisis, que el habitante originario austral y este *primer hombre* patagónico presente en la fábula, son sujetos que habitan aquel *Sur* mítico que fundamenta lo real, condición que permitiría explicar la identidad de este sujeto al interior del universo nerudiano. En el poemario en estudio, se narra brevemente la emergencia de este Adán patagónico, como se ha revisado, pero es en *Canto general*, sección primera⁹⁶, donde mejor se muestra el inextricable vínculo del sujeto originario con su territorio, apareciendo prácticamente mimetizado con la naturaleza austral:

Mira el vacío de los guerreros.

*No hay nadie. Trina la diuca
como el agua en la noche pura.*

Cruza el cóndor su vuelo negro.

*No hay nadie. Escuchas? Es el paso
del puma en el aire y las hojas.*

*No hay nadie. Escucha. Escucha el árbol,
escucha el árbol araucano.*

⁹⁵ OC, Vol. I, 432.

⁹⁶ OC, Vol. I, . 432-433.

No hay nadie. Mira las piedras.

Mira las piedras de Arauco.

No hay nadie, sólo son los árboles.

Sólo son las piedras, Arauco.

Soledad, oscuridad y silencio son los elementos del paisaje del sur de Chile representados, como asimismo el agua abundante, las piedras los árboles. Quietud apenas interrumpida por el vuelo de un cóndor amenazante, por el trinar de un pájaro o el leve paso del puma. Vale decir los mismos atributos que conforman el soterrado ámbito de lo real de acuerdo a la cosmovisión nerudiana como ya se ha revisado. El ser humano en este espacio agreste se pierde absorbido por el paisaje, haciéndose inaudible e imperceptible, hasta fundirse con los árboles, con las piedras, con la tierra. El sujeto se irá revelando entonces mimetizado con su paisaje, develándose con sus mismos rasgos, con la violencia y hermetismo de los procesos cíclicos de destrucción y renovación que acontecen en este espacio prístino. En este sentido, el hombre austral aparece descrito en claro contraste con los hombres originarios de otros lugares de América. La deslumbrante ritualidad, el conocimiento científico, las magníficas construcciones, las labores agrícolas, son elementos culturales destacados por el enunciador nerudiano cuando describe a los pueblos amerindios de otros lugares del continente americano⁹⁷. En cambio, cuando se refiere al sujeto originario más austral de América, se silencia el hombre activo y emerge en primer plano el paisaje del territorio austral chileno. Ningún vestigio del hombre y sus ritos, ninguna huella de civilización: *Mirad el gran Sur solitario./ No se ve humo en la altura. ¿Por qué la identidad del sujeto originario austral inextricablemente unida a la tierra, es valorada y destacada por el*

⁹⁷ Así aparecen caracterizados los otros sujetos originarios de América, por ejemplo: *Chichén, tus rumores crecían/en el amanecer de la selva./ Los trabajos iban haciendo la simetría del panal/ en tu ciudadela amarilla,/ y el pensamiento amenazaba/ la sangre de los pedestales, desmontaba el cielo en la sombra,/ conducía la medicina,/ escribía sobre las piedras.* Sección I, fragmento VI, "Los hombres" de *Canto general*.

OC, Vol. I, pp.429-433.

enunciador frente a la identidad del sujeto amerindio de otras regiones americanas? Así es posible advertirlo, por ejemplo, en la imagen de Caupolicán, presente en *Canto general*, donde su identidad aparece asida a la tierra, a lo vegetal, imagen fuertemente contrastada con la del habitante amerindio perteneciente a otros lugares de América:

*no es la pintada pluma emperadora,
no es el trono de plantas olorosas,
no es el resplandeciente collar del sacerdote,
no es el guante ni el príncipe dorado:
es un rostro del bosque,
un mascarón de acacias arrasadas,
una figura rota por la lluvia,
una cabeza con enredaderas.*

*De Caupolicán el Toqui es la mirada
hundida, de universo montañoso,
los ojos implacables de la tierra,
las mejillas del titán son muros
escalados por rayos y raíces⁹⁸*

Si se presta atención al primer párrafo citado, se descartan como atributos conformadores de la identidad de Caupolicán aquellos que fundarían su poder en elementos propios de un sujeto civilizado, en el sentido de estar subordinado a un sistema de convenciones e instituciones política-religiosas, aludidas en expresiones tales como: *emperador, trono, sacerdote, príncipe*, atributos que, en cambio, si están presentes en los líderes amerindios de otras regiones de América.

Con la imagen de Caupolicán, cuya descripción aparece mimetizada con la agreste geografía de su lugar de origen, el enunciador afirma y valora míticamente la identidad telúrica del sujeto, constituida por los mismos rasgos que avalan a esa tierra austral en cuanto espacio creativo fundamental: grandeza y violencia se aúnan en la imagen de Caupolicán: *los ojos implacables de la tierra*, posee el sujeto que el hablante describe, es la fuerza de la naturaleza y sus procesos de destrucción y renovación que en ella acontecen lo que parece estar presente en la caracterización del Caupolicán nerudiano, como puede advertirse en el segundo párrafo de la estrofa citada más arriba. Pero al mismo tiempo, parece estar presente también en esta caracterización, la indefensión y

⁹⁸ OC, Vol. I, 487.

vulnerabilidad del sujeto ante estos mismos procesos cifrados, como puede leerse si se atiende a los tres últimos versos que cierran la primera parte del párrafo: *un mascarón de acacias arrasadas,/ una figura rota por la lluvia,/ una cabeza con enredaderas*. No son propiamente rasgos de valor heroico los que identifican al sujeto en estos últimos versos, sino que son más bien rasgos que dan cuenta de un ser que vive sabiéndose precario ante una naturaleza apabullante y hegemónica. Por esta razón el hablante nerudiano parece destacar la imagen del hombre austral, porque su identidad ilustra la fuerza que proviene de la oscuridad y el silencio donde se gestan los procesos de destrucción y renovación de la materia. El hombre originario de este lugar vive en consonancia con estos procesos, pero asumiendo también su vulnerabilidad en un mundo donde todo es un sólo movimiento numinoso de muerte y nacimiento.

Esta interpretación de la identidad del hombre austral en el universo nerudiano, asimilada a la rudeza natural del sur de Chile, permite explicarse también, en alguna medida, la imagen de desnudez o la falta de atavíos de los mapuches frente a la ornamentada presencia del habitante amerindio de otras regiones del continente:

*No tuvieron mis padres araucanos
cimeras de plumaje luminoso,
no descansaron en flores nupciales,
no hilaron oro para el sacerdote:
eran piedra y árbol, raíces⁹⁹*

Cabe preguntarse, si para el enunciador de *Canto general*, estas vestimentas refulgentes no son más que artilugios para espantar el miedo frente al incógnito fundamento de lo real. Atavíos que encubren el falso vasallaje de la tierra oscura ante el hombre que juega tierna o ferozmente a ser amo y señor de una realidad que escapa inexorablemente a su conciencia. Miedo y fragilidad ante lo desconocido, transformado en alegoría para soportarlo, para mejor vivirlo. Fragilidad que también trasluce el aprovechamiento institucional de los poderes político-religiosos que regían a los pueblos precolombinos, en la mirada arreligiosa del hablante nerudiano.

⁹⁹ OC, Vol. I, 468.

Resulta banal afirmar que el enunciador de *Canto general* desmerece el valor del proceso civilizatorio desarrollado por las otras culturas amerindias, favoreciendo en cambio, la inculta condición del indígena nativo austral. Lo que sí puede afirmarse es que este enunciador se hace cargo del origen distinto del sujeto del extremo Sur de América, advirtiendo en él una vocación territorial que lo funda ontológicamente. Podría postularse que el territorio difícil en el que este sujeto nace lo hace vivir con la precariedad a cuestas, demasiado consciente de la severidad de su condición. Rigor inscrito no sólo en la opacidad de su presencia, en la desnudez de su cuerpo o en su o taciturnidad expresiva, sino también en su conciencia vivida como experiencia despojada y arrojada en el torrente de la dinámica compleja presente en este lugar que alberga míticamente en la cosmovisión nerudiana, aquel fundamento oculto de lo real. El territorio austral chileno y el ser humano que lo habita viven entrelazados, partícipes de una misma energía y de una misma fragilidad. Será reconociendo esa precariedad de una tierra compleja, cuyo paradigma es este mítico territorio que se pierde en el Polo, espacio *terrestre* por excelencia, que de vez en cuando se violenta remeciendo al que lo habita, el que impulse al sujeto una y otra vez a la existencia, a la vida histórica, como lo señala el enunciador del poema “Cataclismo”¹⁰⁰ de *Cantos ceremoniales* (1961):

*y ahora tenemos nuevas islas, volcanes,
nuevos ríos, océano recién nacido,
ahora seamos una vez más: existiremos,
pongámonos en la cara la única sonrisa que flotó sobre el agua,
recojamos el sombrero quemado y el apellido muerto,
vistámonos de nuevo de hombre y de mujer desnudos:
construyamos el muro, la puerta y la ciudad:
comencemos de nuevo el amor y el acero:
fundemos otra vez la patria temblorosa.*

Espacio nerudiano no habitado por el hombre *histórico* tanto en el mundo de *La espada encendida* como en el mundo austral de América prehispánica. *Patria temblorosa*, donde todo parece estar constantemente re-creándose, lugar en el que vive un sujeto que

¹⁰⁰ OC, Vol. II, 1069.

transita leve para apenas dejar huella, en medio de una naturaleza que es pura energía en su oculta dinámica de destrucción y renovación. Lugar sin idioma, sin dioses y sin instituciones que subordinen al hombre por el hombre. Cronotopo mítico primordial donde está presente sólo el vacío y el silencio de la muerte y el nacimiento:

*Mirad el gran Sur solitario.
No se ve humo en la altura.
Sólo se ven los ventisqueros
y el vendaval rechazado
por las ásperas araucarias.
No busques bajo el verde espeso
el canto de la alfarería.*

Espacio *solitario* donde lo real yace *en el fondo*, oculto a la mirada y a la palabra humana. Interesante es lo que Jaime Concha señala, a propósito del *Fundamento* en su estudio sobre *Residencia en la tierra*, idea que bien puede aplicarse a este espacio mítico austral:

A orillas de los cauces primeros del ser, palabra y pensamiento adquieren un virtuoso laconismo. La verdad allí es breve, y la metafísica –filosófica o poética– disminuye su poder nominativo y se contagia de silencio creador.¹⁰¹

Entonces, ¿Qué hay *bajo el verde espeso*? Silencio latente, balbuceo, palabra oscura, el puro deseo de traslucir lo real.

¹⁰¹ Jaime Concha, Op. cit., 18.

B.- El hallazgo de la mujer: Y tuvo tanto miedo que encontró a una mujer/parecida a un erizo, a una castaña.

I.- Rosía raíz: la mujer-naturaleza positivamente connotada

Imposible no tener presente en esta lectura de *La espada encendida* la imagen de mujer-naturaleza representada en las obras literarias donde la mujer aparece como símbolo de poderes telúricos incontrolables, como territorio de lo instintivo, ámbito en el que rige el misterio de los procesos reproductivos a espaldas del raciocinio. La narrativa hispanoamericana no ha estado ajena a este modo de representar a los personajes femeninos, sobre todo desde fines del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX aproximadamente. Durante este período a la mujer se la representa preferentemente como imagen de una naturaleza cuya fuerza atrae y seduce, pero de la que es necesario escapar so pena de desaparecer devorado por su materialidad¹⁰². Luego o no tan luego, a decir verdad, la teoría feminista particularmente, se ha ido encargando de dismantelar este enmarañado constructo *androcentrista*¹⁰³.

No es objetivo de esta investigación abordar la perspectiva feminista para esta lectura de la imagen de la mujer, teoría compleja que requiere un acercamiento exhaustivo. No obstante, es necesario tenerla presente para comprender esta representación de la mujer-naturaleza que está vigente en el imaginario poético nerudiano, pero ilustrada de un modo particular, sobre todo si se la considera a través de la mirada del sujeto poético tardío.

¹⁰² Carpentier en su novela *Los pasos perdidos*, a través del personaje de Rosario y Borges en el cuento *La intrusa*, con el personaje de Juliana Burgos, son dos autores que pueden citarse entre tantos ejemplos posibles.

¹⁰³ De modo general y teniendo presente a la autora Alicia Puleo, en su estudio: "Moral de la transgresión, vigencia de un antiguo orden", puede describirse la noción de *androcentrismo* como el punto de vista parcial masculino que hace del varón y de su experiencia, la medida de todas las cosas.

La estudiosa española Alicia Puleo, sitúa a la mujer-naturaleza al interior de la noción que ella denomina *el dualismo generizado naturaleza/cultura*, donde la mujer aparece identificada con la naturaleza y el hombre con el proceso civilizador, imágenes que responden a un mecanismo de poder ejercido por el sistema patriarcal con el fin de situar al sujeto femenino en una condición de inferioridad y subordinación respecto al sujeto masculino:

La cultura patriarcal condenaba a las mujeres a la inmanencia cíclica del orden natural, reservando para el varón la historicidad y el acceso al ser como proyecto propio de lo auténticamente humano.¹⁰⁴

La imagen de la mujer presente en *La espada encendida* obedece también, en alguna medida a esta dicotomía entre naturaleza y cultura que Puleo describe, sin embargo, lo interesante en este poemario es que se altera el andamiaje axiológico de esta dicotomía. Si antes la valoración del ser humano estaba mediada sólo por su actuar como sujeto histórico, en el mundo de la fábula por el contrario, se afirma que nada verdadero construye el hombre a espaldas de la naturaleza. Prueba de ello es la conquista de la continuidad histórica a través del vínculo amoroso señalado como acto material por excelencia al interior del mundo configurado en la fábula. La mujer juega un rol relevante en esta valoración positiva de la naturaleza. Ella se manifiesta como el sujeto que viene a restablecer el precario equilibrio entre naturaleza e historia, situándose en ese espacio fronterizo o límite entre ambas. El personaje femenino es capaz de reconocer dentro de sí ese lugar, esa frontera entre el pensamiento y la materia, vacío que el cuerpo de la mujer no olvida o que tal vez retiene como lugar de gestación que es.

Pero esta imagen de mujer ubicada en esta posición singular, no es nueva en el universo poético nerudiano, ya aparece en el texto *La barcarola*, primera sección, en el poema “El canto”¹⁰⁵, donde el hablante da cuenta de la relevancia que tiene la presencia de la mujer en su vida:

fue como si el día y la noche cortaran su nudo mostrando

¹⁰⁴ Alicia H. Puleo. “Moral de la transgresión, vigencia de un antiguo orden”. En: *Labrys*, estudios feministas, junio-diciembre 2006: p.5.

¹⁰⁵ *OC*, Vol. III, 148.

*entreabierta
la puerta que une y separa a la luz de la sombra
y por la abertura asomara el distante dominio
que el hombre buscaba picando la piedra, la sombra, el vacío.*

En el universo poético nerudiano el día y la noche tienen un importante peso simbólico largamente estudiado por la crítica¹⁰⁶. De manera general y esquemática puede afirmarse que el día asociado a la luz y al sonido representa el espacio donde acontece la acción del individuo como sujeto social inserto en la realidad cotidiana e histórica. La noche, a su vez, asociada a las sombras, a la oscuridad y al silencio es símbolo del espacio genésico como ámbito de latencia cíclica regenerativa. Entre este *día* que es movimiento, acción del hombre, pura intención de *dominio* y la *noche* inmóvil en su densidad creativa, *asoma* la mujer situándose en medio, como *abertura*, hendidura o grieta que *muestra* apenas, que deja ver, *entreabre la puerta* insinuando algo, un atisbo, un indicio de aquel mecanismo creativo de lo real que el hablante nerudiano siempre ha buscado. En un sentido bastante similar a la imagen de mujer representada en el texto de *La Barcarola*, recién citado, se representa a la mujer en el poemario en estudio, mediante el personaje de Rosía, en el fragmento XLI:

*Oh amada, oh claridad bajo mi cuerpo,
oh suave tú, de la aspereza desprendida,
eres toda la noche con su acción constelada
y el peso de la luz que la atraviesa*

¹⁰⁶ Jaime Concha fue uno de los primeros autores que prestó atención a la carga simbólica del Día y la Noche en el imaginario poético nerudiano.

II.- La imagen de mujer en *La espada encendida*

1. *Rosía montesina, la amante lozana*

El personaje femenino de la fábula, responde al tópico de la belleza silvestre y juvenil. El carácter agreste del paisaje patagónico parece resumirse en la imagen de mujer que Rosía representa. Lo desolado o yermo del lugar está presente en la joven a través de su desnudez, rasgo que es repetido una y otra vez en su descripción: *Y fue allí donde ella se apareció desnuda(III) Rosía desnuda en la agricultura enmarañada,(VIII) un silencio desnudo entre las hojas.(IX)* etc. La pureza o lo prístino de este espacio intocado también es un rasgo que se puede advertir en la mujer. Así por ejemplo, el frescor y fragancia del rocío, la blancura de la nieve, son características del paisaje que son aludidas en la descripción del personaje femenino: *galana de los bosques, la muchacha casual con aroma a leña (IX)*.

Conviene tener en cuenta que ciertos rasgos presentes en la imagen de mujer representada en *La espada encendida* ya se encuentran en textos anteriores. Como por ejemplo, en el poema “De pronto una balada”¹⁰⁷, perteneciente al *Memorial de Isla Negra (1964)* donde también se advierte la presencia de una mujer joven que aparece súbitamente, rompiendo la rutina y gatillando el movimiento en la vida de un sujeto maduro y agobiado:

*Será verdad que otra vez ha golpeado
como aroma o temor, como extranjero
que no conoce bien calle ni casa.
Será verdad, tan tarde, y luego aún
la vida manifiesta una ruptura,
algo nace en el fondo de lo que era
ceniza*

¹⁰⁷ OC, Vol. II, 1270-1271.

En el poema se representa a una mujer que irrumpe en el presente del hablante y éste se pregunta sorprendido, si aún es posible que la vida le ofrezca ese regalo inesperado. Luego este mismo enunciador difumina hábilmente la figura de la mujer rememorando amores juveniles, con el fin de recubrir la identidad de este amor actual y vital. Sin embargo, estas reminiscencias no logran disimular el gran impacto que se describe al comienzo del texto, vale decir, el efecto que le produce la llegada imprevista de esta nueva mujer que llega a remecer la sosegada vida del sujeto.¹⁰⁸

Más adelante, en la última parte del poema, aparece la imagen femenina que responde al estereotipo de belleza adolescente caracterizada con elementos del mundo rural:

*y en plena puerta herida del Océano
la novia con su cola de azucenas
lista para partir. Mira sus trenzas:
son dos cascadas puras de carbones,
dos alas negras como golondrinas,
dos pesadas cadenas victoriosas.
Y ella como en la cita de esponsales
aguarda coronada por el mar
en el embarcadero imaginario.*

Cabe hacer notar, la alusión al mar en este texto, como elemento vinculado al personaje femenino, de igual modo ocurre también en el mundo de la fábula. El mar tiene gran relevancia en el imaginario poético nerudiano, como se revisará luego, en este trabajo.

Aunque las circunstancias son distintas a las propuestas en el mundo configurado en la fábula, también en este texto la imagen de mujer-naturaleza en el sentido antes aludido, que esta amante lozana representa, implica una suerte de rescate, de tabla de salvación para el sujeto que se encuentra a la deriva, en una situación de complejidad existencial.

¹⁰⁸ Es posible advertir cierta similitud en el tema y en el ritmo, entre la primera parte de este texto y las primeras estrofas del poemario *Aún* (1969). La vida desafiando de nuevo al sujeto, cuando éste desilusionado, parecía estando dejarse llevar por la apatía cotidiana.

2. *Durazna blanca entre los agujones, el ansia por devorarla*

Rosía se representa a partir de su materialidad. La imagen de mujer-naturaleza que ella encierra en el mundo de *La espada encendida* implica una relación de complicidad con la materia que se afirma en la capacidad latente de engendrar a semejanza de lo que ocurre en la naturaleza. La mujer, en el imaginario poético nerudiano, parece contener o preservar algo, una huella en su cuerpo tal vez, de ese misterio presente en los ciclos naturales, aquel territorio pre-racional en que la vida y la muerte forman parte de un mismo proceso. El personaje femenino representado en su calidad de ser natural parece contener vestigios de ese núcleo genésico material, anhelado por el enunciador nerudiano, por eso Rosía se manifiesta como *un ser comestible (XVIII)*, *durazna blanca entre los agujones(LXIV)* y el personaje masculino aparece deseándola a partir de la necesidad más vital y elemental, la de comer: *Y quiero los diez dedos de tus pies/ para comerme uno cada día (XLIX)* o de beber: *quiero beber la luz que te ilumina (LXIV)*. La experiencia erótica descrita en el fragmento IX del poemario, acontece también como consumación insaciable por parte de un sujeto activo que aparece *devorándola*, intentando *consumirla*, vale decir, como pura acción de dominio:

*pedía posesión de su cuerpo y su miel,
de su cada minuto y cada pelo,
posesión de su sueño y de sus párpados,
de su sexo hasta el fondo, de sus pies labradores,
de su pasado entero, de su día siguiente,
de sus sutiles huellas en la nieve
y mientras más la tuvo, devorándola
en el abrazo cuerpo a cuerpo que los aniquilaba,
él parecía consumirla menos,
como si la galana de los bosques, la huérfana,
la muchacha casual con aroma a leña
hubiera abierto una herida como un pozo a sus pies
y por allí cayera el trueno que él trajo al mundo.*

Imposible, sin embargo, llegar a *devorar* a la amante, hacerlo implicaría acercarse hasta ese lugar vedado que sólo lo femenino preserva. Ámbito siempre añorado por el sujeto poético: *Quiero tu vientre recostado en Dios./Quiero tu sexo, tu raíz marina(XLIX)*. La mujer posee algo, una huella de ese centro genésico quizás, como

una *herida* que se vuelve *pozo*, profundidad insondable para el sujeto que intenta *consumirla*, acción que resulta ineficaz para aquel hombre activo que viene inscrito en el ímpetu de lo diurno, en el tráfago de lo histórico.

3. Un cuerpo horizontal caído de la noche, la inacción creadora

El personaje femenino, al revés del personaje masculino, es descrito en la fábula no como ámbito de la acción, sino como espacio de la quietud, de la permanencia, del

silencio. El enunciador dice, por ejemplo, acerca de Rosía que *Era estática como el ventisquero (II)* o la describe como *un silencio desnudo entre las hojas(IX)* o se refiere en el mismo fragmento, a *la inmovilidad de su novia campestre*. Todos signos de la naturaleza telúrica valorados positivamente en la mujer-naturaleza presente en el mundo de la fábula. Frente al ambiente natural desafiante que caracteriza este *paraíso de agua y soledad (XVII)* emerge de entre sus *sombras* esta mujer *parecida a un erizo, a una castaña (XVIII)*. Mujer hermética, cuyo físico está cubierto de púas para protegerse y defenderse: *cuerpo breve arañado de espinas* y que además posee cierta complicidad con la materia misteriosa, entonces se la llama *araña forestal(LXIV)* o *araña de las cordilleras(LXIX)*, mujer-araña que transita a ras de tierra, recorriendo intersticios húmedos, ocultos a la mirada del hombre, pero no a su propia mirada. La imagen de la mujer es de sosiego, de calma. La imagen del hombre, en cambio, es de agitación, en la cual está presente la violencia de la historia que Rhodo trae consigo, historia-*trueno* que *cae* y desaparece en el *pozo*, mediante el encuentro erótico con Rosía como se representa en el fragmento IX, antes citado.

La representación de la mujer que el enunciador nerudiano construye se nutre de esta noción de espacio telúrico y genésico que fundamenta lo real. La inmanencia cíclica del orden natural a la que hace referencia Puleo, como una condena para el sujeto femenino, deja de serlo en el universo nerudiano y adquiere un valor superior. La mujer se erige como espacio de la permanencia, de la inacción creadora, sujeto cómplice de ese misterio que ella también alberga y que no tiene necesidad de demostrar, ni probar, ni enfrentar, en ese sentido puede interpretarse su ser *estático*, su silencio.

En relación a esta *inmovilidad* de la mujer representada en la fábula, vale la pena tener presente las reflexiones en torno a lo femenino ligado a lo sagrado, que Catherine Clément y Julia Kristeva sostienen en su libro *Lo femenino y lo sagrado*¹⁰⁹. Obviamente no es propósito de este trabajo abordar el tema de lo sagrado que a través de un diálogo epistolar brillante estas autoras discuten, sin embargo, hay ciertas ideas que pueden servir para aclarar esta noción de la inacción creadora que parece estar presente en la

¹⁰⁹ Catherine Clément y Julia Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra, 2000.

imagen de mujer representada en *La espada encendida*. A este respecto Clément, señala:

“En lo que se refiere a los filósofos, constato que el Barrendero Supremo del Pensamiento en Marcha, cito a G.W. Hegel, coloca a la mujer, en el camino seguido por la dialéctica, al lado de la piedra, en lo inmediato: está ahí, y su función es estar ahí. El hombre, él, provoca el acto y la meditación. La guerra, y después la negociación. La familia, es decir, el contrato y el intercambio. Lo social, y luego el Estado. La religión, y luego el éxtasis. Y durante todo ese tiempo del pensamiento en marcha, la mujer estuvo ahí, está ahí, habrá estado ahí.¹¹⁰

Ese *estar ahí*, esa porfiada permanencia de la mujer o del principio femenino en sentido amplio, mientras acontece el mundo, parece emparentarse con esa pasividad bullente, pero sin aspavientos que se da en la naturaleza cuando ésta desarrolla sus procesos creativos con ajenidad al actuar humano. Esta energía latente de la mujer en complicidad con la naturaleza, puede ser distancia, incredulidad y también rebeldía hasta cierto punto, frente a la actividad, frente a la institucionalidad que rige la conducta humana:

“Pero Hegel no insiste. Todo lo más, deja caer de paso, en *La fenomenología del espíritu*, que la mujer es “la ironía de la comunidad”. No se explica y sin embargo, ¡qué intuición! Promotor de desórdenes, lo femenino se sitúa realmente en el margen del juego, en el sentido de que piezas de carpintería unidas dejan siempre un intersticio posible para que la madera “juegue”. No es que las mujeres sean eternas rebeldes, anarquistas totales. La ironía de la comunidad no exige un compromiso radical, al contrario. Sólo, en el momento justo, una diferencia. Un papirotazo, o el porqué. Nunca la última palabra.

¿Cuál sería el resorte motor femenino de esta maquinaria secreta? No hay elección. Hay que constatar que, madre o no, el cuerpo de una mujer no obedece enteramente a las normas de la sociedad. Su ciclo natural no corresponde a los meses del año; no se ajusta a los calendarios de la ciudad moderna.¹¹¹

Kristeva, por su parte, señala:

Pero es también ese sentimiento de extrañeza el que confiere a algunas mujeres ese aire de madurez desengañada y condescendiente, de serena indiferencia, que me parece que es el verdadero sentido de eso que Hegel llamó tan enigmáticamente la “eterna ironía de la

¹¹⁰ Catherine Clément y Julia Kristeva, Op.cit., 71.

¹¹¹ Catherine Clément y Julia Kristeva, Op.cit., 72.

comunidad”. En efecto, las mujeres no se quedan fuera del poder fálico, sino que acceden a él para mejor poder pasar revista a su omnipotencia. Esa *indiferencia* que es el indicio mismo de la feminidad proviene de nuestra inmersión en el Ser y lo sensible intemporal. Lo que da a algunas de nosotras (¿la mayoría? ¿las mejores?) la posibilidad de llevar a cabo esta sociabilidad asocial que el mundo percibe como una intimidad o una ternura.[...]

Demos un paso más. Digo que esta distancia, esta ironía, esta puesta en tela de juicio del Fallo-Verbo por la intimidad minoico-micénica de lo sensible, es el verdadero camino hacia...el ateísmo. No hablo del laicismo entendido como un combate contra la religión, sino del ateísmo como reabsorción de lo sagrado en la ternura del vínculo con el otro. Y que este ateísmo sobrio y modesto pasa por lo maternal.¹¹²

En la trayectoria del sujeto poético nerudiano parece que es el enunciador tardío presente en esta fábula, el que en definitiva es capaz de atisbar o intuir esta posición singular de la mujer. Por eso cuando la describe asume primero su confusión, su sorpresa, luego su fascinación, frente a esta mujer distinta y distante: mujer *erizo*, *durazna blanca*, que provoca en él las ganas de *devorarla*. Tal vez sea esa sociabilidad asocial, esa intimidad, como la llama Kristeva, lo que el sujeto advierte: *Quiero tu vientre recostado en Dios*, esa hondura sin límites que la emparenta con aquel lugar telúrico y genésico que fundamenta lo real. Reabsorción de lo sagrado en la ternura, regreso a lo primordial a través del vínculo sagrado-material por excelencia.

III.- La dialéctica vida/muerte en torno a la unión erótica de la nueva pareja edénica

¹¹² Catherine Clément y Julia Kristeva, Op.cit., 81.

La vida aparece cimentada en el vínculo erótico y es visualizada como deber de continuidad histórica del ser humano. Esta visión de la vida se corresponde con aquella faceta que identifica al sujeto poético tardío como aquel hombre confiado en el porvenir de la humanidad, donde éste se ve a sí mismo entrelazado y sostenido en una red identitaria colectiva que se extiende más allá de la muerte personal, superándola. Esta convicción que identifica al enunciador nerudiano como ser social, se afirma en el poemario a través de la experiencia amorosa que diviniza a los amantes y los *autoriza para salvar el mundo* (LXXX) y de este modo continuar la vida histórica:

*Puede morir, pero debe nacer
interminablemente:
no puede huir: debe poblar la tierra,
debe poblar el mar: sólo los nuevos dioses
mordieron la manzana del amor. (LXXIX)*

Aunque no es objetivo de este análisis focalizar la atención en la intertextualidad bíblica del poemario, se hace necesario, no obstante, detenerse brevemente en la experiencia amorosa de la pareja edénica, lugar donde rige esta intertextualidad. En este sentido, hay que tener presente que el *Árbol de la vida* custodiado por *la espada encendida*, corresponde en la simbología cristiana a la vida eterna o inmortalidad, de acuerdo al *Génesis 3:22*¹¹³ lo que implica en el contexto del poemario, que la vivencia erótica de Rhodo y Rosía, descrita en el fragmento como el haber *mordido la manzana del amor*, significa adquirir el conocimiento de esa inmortalidad, pese a la furia divina simbolizada en la violencia de este Edén patagónico que persigue y castiga a los amantes:

*Es la selva del árbol de la vida. El racimo
de cada planta, el peso de la fruta salvaje,
nos nutrió de repente, y estuvimos desnudos
hasta morir de amor y de dolor. (XII)*

¹¹³ *Génesis 3,22: "Y dijo Jehová Dios: He aquí el hombre es como uno de nosotros, sabiendo el bien y el mal; ahora, pues, que no alargue su mano, y tome también del árbol de la vida, y coma, y viva para siempre."*

El conocimiento revelado por la experiencia amorosa se puede interpretar como instancia que descubre la eternidad en la continuidad histórica del ser humano, conocimiento capaz de derrotar a un dios injusto y severo a través del acto erótico concebido como acto material superior. El vínculo de esta nueva pareja edénica es visto entonces como acto sagrado que se realiza al interior de un cronotopo mágico, donde la vida y la muerte forman parte de un mismo proceso creativo que vuelve divino al ser humano y lo capacita para proseguir la vida histórica:

*se recorrieron con la boca y la médula,
se hundieron en la ola que tocaba un abismo,
se abrieron para sembrarse y revivir,
se cayeron de bruces, se apagaron, murieron. (LXXXVI)*

Viaje o inmersión, mediante la cópula hacia la profundidad desconocida donde la vida y la muerte se confunden hasta anularse en el vórtice de la unidad material que origina lo real. El acto sexual es concebido como un acceso momentáneo a ese espacio cifrado que sólo el amor sería capaz de develar. Espacio telúrico fundamental, al cual la pareja formada por Rhodo y Rosía descienden mediante la vivencia amorosa, como se describe en el fragmento XXII del poemario:

*hasta que sólo en sí mismos y en su fuego,
cuerpo a cuerpo, y a golpes de brazos y de besos
fueron hallando un túnel largo como la vida
que los unió, sellándolos, en un solo camino,
alarmados, heridos, espíados por el bosque
que con ojos malignos acechaba
hasta seguir cayendo en la alegría
con el peso total de la tierra en sus huesos.*

Esta imagen del vínculo erótico como descenso al espacio telúrico fundamental ya está vigente en el poema “Las furias y las penas”¹¹⁴ perteneciente al libro *Tercera residencia* (1947). Ahí en ese texto, el enunciador describe un encuentro sexual que revela la misma idea de fusión amorosa que implica un *rodar* hacia la hondura abisal que el vínculo erótico posibilita:

*Era una sorda ciencia con cabello y cavernas
y machacando puntas de médula y dulzura
he rodado a las grandes coronas genitales
entre piedras y asuntos sometidos.*

IV.- Identidad de Rosía, *El mar que no conozco soy yo misma*

¹¹⁴ OC, Vol. I, 362.

1. Mujer océano

Será el hablante-narrador quien se encargue de contar quien es esta mujer que irrumpe en la vida de Rhodo, alterando la solitaria vida del sujeto. Rosía proviene de la Ciudad de los Césares¹¹⁵, único lugar que la empresa de la conquista española no logró dominar, pero que sin embargo, igual sucumbió ante la fuerza de la naturaleza. Un terremoto asoló la ciudad y únicamente Rosía logra salvarse, dirigiendo sus pasos a la naturaleza prístina del sur, como se narra en el fragmento XIX:

*Huyó de la ciudad aniquilada,
atravesó las aguas bruscas, quebrantó
la espesa hostilidad de las espinas:
árboles que dormían, peñascos como dientes,
animales hirsutos, fuego blanco de lava,
y anduvo hasta volver a la pureza,
al animal perdido entre las hojas.*

La condición de ser silvestre de Rosía, a semejanza de la naturaleza del extremo austral es lo que se destaca en este fragmento. Tanto Rosía como Rhodo, vienen huyendo de la civilización, son los únicos sobrevivientes de mundos devastados. Rosía entonces *vuelve a la pureza*, vale decir, a ser naturaleza intocada, en el último lugar donde la vieja historia aún no se ha hecho presente. La condición de mujer-naturaleza de Rosía se revela desde el principio de la fábula, a través del hablante-narrador que va caracterizando al personaje al relatar los acontecimientos. Sin embargo, lo que llama la atención es la voz del personaje femenino que se manifiesta asumiendo un origen específico: su identidad oceánica descubierta mediante el vínculo erótico, como aparece en el fragmento LI, titulado “El mar”:

Dice Rosía sin mover los labios

¹¹⁵ En la *Nota* que viene anexa al final del poemario se da cuenta de la leyenda de la Ciudad de los Césares, de acuerdo a la versión recogida por Julio Vicuña Cifuentes en su libro: *Mitos y supersticiones de Chile*, Santiago, 1919, citada por Neruda.

desde su inmóvil desconocimiento:

*El mar que no conozco soy yo misma,
tal vez, mi ser remoto
revelado en los brazos de mi amado,*

Como se sabe la imagen del mar en el universo nerudiano nunca es gratuita, tiene un peso simbólico que la crítica se ha encargado de ir rastreando a lo largo del tiempo. Para intentar una interpretación de la identidad marina de Rosía, es preciso entonces referirse al sentido que el océano tiene en el imaginario poético de Neruda. Pero hay que recordar, además, que a menudo cuando el sujeto poético habla del mar, ese mar es mirado desde la costa chilena hasta su inmensidad que se pierde en el Océano Pacífico. Será el mar austral en primer lugar, objeto de atención del hablante, ese mar *donde la tierra está llena de océano*¹¹⁶ como aparece aludido en *Residencia en la tierra* y ya en el último tramo de la trayectoria del sujeto, será el mar de Chile en general, cuando sabe que el final de su existencia se aproxima, aquel mar violento, avistado, quizás desde su ventana, en Isla Negra. Será a ese mar al cual pedirá volver con insistencia: *yo quiero el mío mar, la artillería/ del océano golpeando las orillas*, no aquel otro mar del lugar donde el sujeto en ese momento se encuentra: *mar desconocido, muerto, rodeado de ciudades tristes*,¹¹⁷.

La representación del océano, según la mayoría de los estudios críticos, corresponde a la imagen de la eternidad, de aquello permanente que resiste al tiempo. La vida y la muerte; el movimiento y la inmovilidad; la creación y la destrucción forman parte de la dinámica energética que la imagen del océano posee en el mundo poético cuando el enunciador lo describe intentando descifrarlo, como se representa, por ejemplo, en *Canto general*, sección XIV, “El gran océano”¹¹⁸

*No es la última ola con su salado peso
la que tritura costas y produce*

¹¹⁶ OC, Vol. I, 307.

¹¹⁷ OC, Vol. III, 819.

¹¹⁸ OC, Vol. I, 767.

*la paz de arena que rodea el mundo:
es el central volumen de la fuerza,
la potencia extendida de las aguas,
la inmóvil soledad llena de vidas.
Tiempo, tal vez, o copa acumulada
de todo movimiento, unidad pura
que no selló la muerte, verde víscera
de la totalidad abrasadora.*

Rosía proviene entonces de esta *unidad pura*, de la *totalidad abrasadora* que el mar representa, ella desde su *inmóvil desconocimiento* adquiere conciencia de su origen marino que es descubierto a través del encuentro erótico con Rhodo, advirtiéndole que la energía o movimiento que se despliega de su cuerpo en la cópula es igual a la que el mar manifiesta a través del ritmo del oleaje:

*Esta frecuencia ciega,
esta repetición del paroxismo
que va a matarme y que me da la vida,
la ondulación que estalla
y vuelve y surge y crece
hasta que se derriba la luz
y caigo en el vacío,
en el océano:*

*soy dueña de las olas que reparto
y empujo desde mi pequeño abismo.(LI)*

Rosía asume su identidad oceánica, su *raíz marina*, pero no sólo el mar es origen, sino que ella misma es un *pequeño abismo* oceánico que se revela en la intimidad cadenciosa del acto erótico, cadencia que replica la dialéctica de vida/muerte, anulándose la contradicción, cronotopo mágico donde todo vuelve por un instante a ser unidad: *central volumen de la fuerza* que tanto ella como el océano cobija.

2. Mujer azul

En el fragmento XL del poemario, no sólo el mar es el elemento constitutivo de la identidad de Rosía sino que también lo es el color azul. Por cierto que la relevancia del color azul en el imaginario poético nerudiano requeriría un estudio acucioso que escapa a los propósitos de esta lectura, no obstante, parece necesario abordar de manera esquemática su carga simbólica en cuanto elemento que está presente también en la imagen de mujer representada.

La voz del hablante-narrador relata en un tono y ritmo que evoca el candor de los cuentos infantiles, como Rosía al quedarse dormida experimenta en el sueño un descenso a la profundidad del mar¹¹⁹. Ciertamente lo que se cuenta tiene una carga de erotismo importante que dista mucho del contenido de las narraciones infantiles. Nuevamente es el vínculo amoroso el que propicia esta identidad *azul* de Rosía, resaltándose el papel activo de Rhodo. Es su presencia sexual, en última instancia, la que permite que Rosía aparezca identificada no sólo con el mar sino sobre todo con la síntesis que el color azul representa en el universo nerudiano:

*Rhodo cortó una flor y la dejó en su lecho.
Era una flor de linaje violeta,
semiazul, entreabierta como un ojo
de la profundidad, del mar distante.*

*Dejó Rhodo esa flor bajo Rosía
y ella durmió sobre la flor azul.*

Toda esa noche soñó con el mar.

¹¹⁹ La imagen de la sirena se hace presente en este fragmento. Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, señala: “Wirth considera a la sirena simplemente como un símbolo de la mujer y a ésta como encarnación verdadera del espíritu de la tierra, en oposición al hombre, hijo del cielo. [...] La magia ejercida se atribuye a la sirena, cuyo canto aturde a quien lo oye para provocar su caída en el océano (de las aguas inferiores y de las formas nacientes)”.

En el poema “Fábula de la sirena y los borrachos”, perteneciente al libro *Estravagario (1958)* la mujer representada como sirena vuelve a la profundidad acuática, que sería ir hacia la pérdida de sí en la maternidad del agua genésica, tal y como se postula en este análisis: *y sin mirar atrás nadó de nuevo/nadó hacia nunca más hacia morir. OC, Vol. I, 636.*

*Una ola redonda se la llevó en el sueño
hasta una roca de color azul.*

*Allí esperaba ella por años y por siglos
entre la espuma repetida y el
cabeceo de los cachalotes.*

*Sola
está Rosía hasta que luego
el cielo descendió de su estatura
y la cubrió con una nube azul.*

*Al despertar del sueño bajo sus ancas claras
y entre sus piernas una flor caliente:
todo su cuerpo era una flor azul.*

El azul es el color del espacio creativo que fundamenta lo real al interior de la cosmovisión nerudiana. Su espectro iluminador abarca todo ese ámbito telúrico y genésico que se sitúa en lo profundo, ya sea bajo la superficie de la tierra o del mar.¹²⁰

Jaime Concha se refiere al importante rol simbólico que tiene este color en la poética residenciaria, importancia que es posible afirmar, sigue vigente en la trayectoria de toda la obra nerudiana posterior:

El fundamento Noche, Mar o Tierra es lo denso, la unidad, lo inmóvil, lo profundo, lo pleno. Pero la tenaz penetración encuentra finalmente el más abarcador predicado poético, donde pierden la individualidad los vértices del triángulo simbólico mencionado. Noche Mar y Tierra hallan en esa determinación el punto central en que coinciden. Así pues, la más esencial percatación del Fundamento lo determina cromáticamente como azul. El azul es el resplandor interior de la materia.¹²¹

Hernán Loyola también se refiere al color azul y su relevancia simbólica como imagen de síntesis en el imaginario poético nerudiano:

¹²⁰ El color azul como fundamento que se halla en la profundidad del mar, se advierte ya, por ejemplo, en el poema "El Sur del océano": *Azul y azul, atravesada por azules, ciegos azules de materia ciega*, (OC, vol. I, 306) ya citado por Concha, dando cuenta de su sentido simbólico en su análisis sobre *Residencia en la tierra*.

¹²¹ Jaime Concha, Op.cit., 19.

Color de la anhelada integración (día-noche, arriba-abajo, luz-oscuridad, masculino-femenino, acción-memoria, consciencia- subconsciencia, razón-desvarío). Por ello es el color de la belleza.¹²²

La imagen de mujer-naturaleza que Rosía representa adquiere gran importancia en esta fábula, ella la mujer-tierra, la mujer-océano, contiene en su ser la síntesis de aquello tenazmente buscado por el sujeto poético, de aquello siempre anhelado, soñado y evocado por el enunciador nerudiano. Una mujer cuya identidad posee *algo* (¿todo?) de aquel *azul material vagamente invencible*¹²³.

¹²² Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Edición de Hernán Loyola, Madrid: Cátedra, 2003, 348.

¹²³ *OC, Vol. I, 345.*

V.-Función del personaje femenino en la fábula: la muerte tiene rostro de mujer

1. Rosía, llave clara de la oscura región, el extravío final

La presencia inesperada de Rosía perturba la vida de Rhodo, quien había decidido aislarse en el silencio y la soledad de ese apartado espacio austral para terminar ahí sus últimos días. Al sujeto sorprendido, no le queda claro si es la vida o la muerte lo convocado mediante la aparición de la mujer:

*Y no sé si encontrarte fue la vida
cuando yo estaba solo con el viento,
con los peñascos, solo en las montañas
y en las praderas, o si tú llegabas
para la certidumbre de la muerte. (LXIV)*

A continuación, él se pregunta si este encuentro implica *la felicidad o la desdicha*(LXIV), pero finalmente el desconcierto parece mitigarse, alivianarse con la experiencia amorosa:

*Pero me bastas tú, como una copa
de agua del bosque destinada a mí:
acércate a mi boca, transparente,
quiero beber la luz que te ilumina,
detenerme en tus ojos, y quedarme
muerto en el luto de tu cabellera. (LXIV)*

No resulta fácil precisar el papel de la mujer en la historia. Una primera interpretación lleva a sostener que su presencia conjuga dialécticamente la vida y la muerte, ella posibilita mediante el vínculo erótico, la eternidad vista en la continuidad histórica, como ya se ha intentado mostrar en este análisis. Esta validación del rol de la mujer descansa en aquella faceta del sujeto poético que se ve a sí mismo formando parte de una identidad colectiva, donde la muerte individual queda subsumida en la utopía de una continuidad histórica justa y solidaria, fundada ahora, en la vivencia amorosa y no en el fracasado paradigma histórico anterior. Pero no sólo el sujeto confiado en el

porvenir de la humanidad es el que está presente en *La espada encendida*, sino también aquel otro ensimismado, angustiado ante la proximidad de su propio final. En este sentido, la aparición de la mujer-naturaleza que la imagen de Rosía representa, puede interpretarse como la figura que consolida el fin de la búsqueda de esa materialidad siempre ansiada por el sujeto nerudiano, encuentro amoroso que implica en última instancia, la desaparición del sujeto. Por eso tal vez el desasosiego ante la irrupción de la mujer, cuyo hallazgo lleva aparejado la alegría de este encuentro definitivo con la materia, pero que a la vez trae consigo la tristeza ante el anuncio de la pérdida de sí en el abismo material que la mujer representa.

La relación con Rosía puede ser vista entonces como experiencia contradictoria de unión y separación. Fusión con esa materialidad anhelada y finalmente hallada, pero que implica también la desaparición del sujeto en cuanto conciencia que se enfrenta a su *extravío* final. Así aparece, por ejemplo, en el fragmento LVI, el que lleva por título precisamente “El extravío”:

*Oh amada mía, acércate y aléjate.
Ven a besarme, ven a separarme.*

*Ven a quemarme y dividirme.
Ven a no continuarme, a mi extravío.*

*Ven oh amor, a no amarme, a destruirme,
para que encadenemos la desdicha
con la felicidad exterminada.*

2. Rosía y el mar, sólo quiero morder tus costas y morirme¹²⁴

El mar que no conozco soy yo misma, dice Rosía, sin habla y estática, como se encarga de destacar el hablante-narrador: *sin mover los labios/ desde su inmóvil desconocimiento*: en el fragmento LI, que no por nada se denomina “El mar”. Que el personaje femenino asuma y además proclame su origen marino resulta decisivo si se tiene en cuenta la importancia simbólica que el mar posee al interior del universo poético nerudiano como ya se ha revisado.

Ciertamente Rosía no es en estricto rigor el mar, pero como se analizó antes, su identidad tiene ahí su origen, de acuerdo al mundo planteado en la fábula. En este sentido, el vínculo o complicidad entre ella y la eternidad que el mar representa es indiscutible de acuerdo a lo postulado en esta lectura. El océano, como ámbito donde lo indiferenciado se asienta, contiene tanto a la vida como a la muerte en un sólo gesto que es simultáneamente, por decirlo de algún modo, movimiento y permanencia, habla e inmovilidad, tal como Rosía lo descubre en sí misma, cuando se le revela su identidad oceánica a través de la cadencia erótica. Vale decir, lo que no acaba, lo que siempre está ahí. En esto se diferencia de la condición genésica de la tierra, ya que ésta desarrolla su gestión creativa en etapas, donde la vida y la muerte son aspectos cíclicos del proceso regenerativo. Por eso la muerte oceánica, en la trayectoria del sujeto poético nerudiano, es navegar esa eternidad donde vida y muerte se confunden en la unidad, como se ilustra en sección “El gran océano”, fragmento XVI, “El hombre en la nave”.¹²⁵

*No busques en el mar esta muerte, no esperes
territorio, no guardes el puñado de polvo
para integrarlo intacto y entregarlo a la tierra.*

*Entrégalo a estos labios infinitos que cantan,
dónalos a este coro de movimiento y mundo,
destrúyete en la eterna maternidad del agua.*

¹²⁴ OC, Vol. I, 306.

¹²⁵ OC, Vol. I, 793.

Ahora bien, hay que considerar que en el sujeto poético presente en esta fábula es también aquel sujeto consciente de su precariedad existencial, por lo tanto, esta travesía hacia la eterno, implica su personal y próximo tránsito hacia lo desconocido que esta eternidad oceánica representa. Suceso que deja de ser lejano para alguien que ya no sólo está conformado por los rasgos de aquel sujeto optimista y confiado en la humanidad que se encontraba vigente, por ejemplo, en *Canto general*, sino también por la angustia y el miedo consubstancial a cualquier ser humano ante el final de su existencia. Esta mujer-océano que Rosía representa, se erige entonces como el único soporte válido para realizar esta travesía porque ella es poseedora también de esa inmovilidad, concedora ese estar ahí en movimiento, *insondable transparencia (XXVIII)*, vislumbre de eternidad que la autoriza para sostenerlo y guiarlo en la navegación infinita y definitiva. Viaje que puede tener dos lecturas, de acuerdo a las dos facetas que conforman al sujeto tardío presente en esta fábula. Por un lado, se puede interpretar como la continuidad histórica franqueada por el vínculo erótico de esta nueva pareja edénica y por el otro, como la personal desaparición o muerte del sujeto. En efecto, la resolución del conflicto termina con la huida de los amantes hacia el mar: *Sí,/ hacia el mar /rodaría el destino,/ el mar desnudo, /sin bien, sin ojos, sin pecado,/ sin juez, sin mal, sin fin, /el mar. (XLVII)* en una nave construida por ellos: *sin clavos ni martillos:/ con manos y con dientes:/ con ternura y con pureza(LXXII)* la falta de clavos y martillos, elementos propios del hombre civilizado, indica fuera de todo equívoco que la eternidad, vista como continuidad histórica, se funda en el amor y no en la frenética y violenta actividad del antiguo hombre histórico instaurado a partir del modelo bíblico de fundación de mundo. Final abierto que a duras penas logra superponerse sobre aquel otro que subyace en la historia, donde la eterna navegación de los amantes no sólo alude a la continuidad histórica, sino también y sobre todo a ese referente imposible e indecible que la muerte significa para un sujeto angustiado e incapacitado como todos para contar su propio final. De ahí que el desenlace de la historia pueda parecer inverosímil y artificioso, a no ser que la muerte

tan misteriosa como la vida misma tenga el íntimo y dulce rostro de la amante, de la mujer¹²⁶.

¹²⁶ Escapa a los objetivos de este análisis estudiar el motivo de la muerte-mujer, no obstante sólo para ilustrarlo con un ejemplo, se transcribe a continuación, el episodio de la muerte del príncipe, personaje protagonista de la novela *El gatopardo*:

“De pronto en el grupo se abrió paso una joven. Esbelta con un traje pardo de viaje y amplia *tournure*, con un sombrero de paja adornado con un velo moteado que no lograba esconder la maliciosa gracia de su rostro. Insinuaba una manecita con un guante de gamuza, entre un codo y otro de los que lloraban, se excusaba y acercaba. Era ella, la criatura deseada siempre que acudía a llevárselo. Era extraño que siendo tan joven se fijara en él. Debía de estar próxima la hora de partida del tren. Casi junta su cara a la de él, levantó el velo, y así, púdica, pero dispuesta a ser poseída, le pareció más hermosa de como jamás le había entrevisto en los espacios estelares.

El fragor del mar se acalló del todo.”

Giuseppe Tomasi de Lampedusa, *El gatopardo*, Barcelona: Noguer, 1959, 261.

Conclusiones

Una vez terminada la lectura de *La espada encendida*, lo primero que se hace evidente es la intratextualidad que domina el universo nerudiano. En efecto, leer el texto implica asomarse al tapiz gigantesco que constituye la trayectoria del sujeto poético y su mundo. La geografía del extremo austral chileno, representada como espacio edénico en la fábula y la imagen de mujer-naturaleza que Rosía representa, son dos elementos del imaginario nerudiano que están vigentes durante casi todo el periplo existencial del sujeto. Por lo tanto, el estudio de cada uno de ellos significó algo así como tirar hebras del entramado mayor para intentar proponer un sentido a los dos aspectos analizados de acuerdo al mundo planteado en la fábula. Debiendo reconocer que para el análisis del espacio representado se hizo necesario recorrer ámbitos situados fuera de los límites de la fábula. Rastreando las imágenes de la Patagonia presentes en otros textos, en otros mundos nerudianos, imágenes que se hallan con notoria persistencia desde *Canto general* en adelante. Análisis que permitió llegar a proponer el sentido que este espacio tiene en la trayectoria del enunciador y sobre todo para aquel sujeto tardío presente en el poemario de *La espada encendida*. El estudio de la mujer representada, aunque tributario también de otros discursos, se centró en la identidad y función que el personaje femenino tiene al interior del mundo configurado, con el fin de bosquejar la singular (¿tremenda?) presencia que el sujeto poético tardío le asigna a la mujer cuando éste presiente que se acerca al final de su existencia.

Es posible concluir, de manera general y esquemática, respecto al sentido que esta lectura propone acerca del espacio representado, que éste transita por tres vías paralelas las que desembocan en ese *Sur total*, espacio mítico identitario del sujeto poético. En primer lugar, puede observarse en su condición de espacio edénico que cuestiona la historia pasada fundada en el estricto paradigma cristiano de fundación de mundo. En segundo lugar, se visualiza también como ámbito que fundamenta lo real, en su calidad de espacio telúrico y genésico al interior de la cosmovisión nerudiana. Y por último, se

interpreta como región de origen y destino del sujeto nerudiano. Es necesario precisar que en las tres propuestas de lectura que conforman la imagen de la Patagonia se advierten elementos positivos y negativos al igual que acontece con su referente geográfico fascinante, pero complejo.

Por otra parte, en cuanto a la imagen de mujer representada en la fábula, se puede afirmar a modo de conclusión, que para el sujeto poético ésta posee una enigmática hermandad o complicidad con el mecanismo creativo de lo real presente en la naturaleza, complicidad que se asienta en su condición genésica, lo que la autoriza para guiarlo y acompañarlo en el tránsito hacia la eternidad. Eternidad que por un lado implica la continuidad de la vida histórica y por el otro, la personal desaparición del sujeto. En este sentido, la mujer comporta también rasgos positivos y negativos que es posible advertir en el personaje femenino presente en la fábula. No obstante, resulta novedosa la imagen de mujer representada en este poemario, si se atiende a la trayectoria del sujeto nerudiano, puesto que por primera vez posee una voz que le permite identificarse como mujer-naturaleza, como autoconciencia que es capaz de reconocerse mediante el lenguaje en su ser material. Lo que implica, por parte del sujeto poético, situarla en una posición singular y distinta al sujeto masculino. Ubicada en el medio, entre la materia y el lenguaje, entre el ser y el hacer al mismo tiempo.

Otra manera de aproximarse al mundo que la fábula despliega consiste en visualizarlo al interior de la teoría de la superrealidad. Marco teórico metodológico que ha sido aplicado a la literatura hispanoamericana, acerca del cual Manuel Jofré señala:

[La superrealidad] es caracterizable en general como el deber ser de la realidad o como su verdad última. Se evidencia de una diversidad de maneras: tales como sueño, locura, utopía, delirio, etc., permitiendo la definición de la superrealidad como un lugar de síntesis; anulación o contradicción; o como espacio de la felicidad, de lo irracional o del saber; ámbito finalmente unificado por el hecho de poseer la superrealidad una estructura y una función positiva marcada axiológicamente, diferente del contexto intratextual su opuesto.¹²⁷

¹²⁷ Manuel Jofré. "Teoría y práctica de la superrealidad en la literatura latinoamericana contemporánea: Borges, Cortázar y Neruda" En: Revista *Logos*, La Serena, N°2, Primer semestre 1990, 54.

Superrealidad o realidad aspirada que entra en tensión con la realidad degradada que la rodea (contexto intratextual), y que normalmente, esta última, corresponde a la realidad cotidiana o más ampliamente aún, a aquello que aparece como criticado y rechazado en el mundo representado, como acontece en la fábula que se analiza. En el mundo mítico presente en *La espada encendida*, pueden advertirse ambas realidades entrelazadas y en tensión permanente.

La superrealidad en la fábula se manifiesta a través de los distintos elementos que configuran el mundo representado: el vínculo erótico en primer lugar, como ámbito superreal donde espacio y tiempo se fusionan y la vida y la muerte entran en contradicción hasta anularse recíprocamente. Vivencia amorosa que implica la adquisición de un saber superior: el conocimiento de la eternidad entendida como continuidad histórica. El espacio patagónico representado como lugar edénico constituye también otro aspecto de la superrealidad. Espacio mítico primordial, prístino, salvaje: lugar sin palabras, sin normas, sin instituciones religiosas que dividan o cataloguen el mundo, ámbito en definitiva, donde la antigua historia no está vigente y por lo tanto, todo está por nombrarse, por hacerse. Región lejana, que se ubica geográficamente *en el fondo*, en el silencio y la soledad, en aquella *zona sombra* telúrica y genésica donde tiempo y espacio se unen, región que fundamenta lo real y que siempre fue tenazmente buscada por el sujeto nerudiano. La imagen de mujer-naturaleza que Rosía representa, por último, es también superreal en esta fábula, porque ella reúne en su caracterización como mujer-tierra, mujer-océano y mujer-azul, los elementos que sintetizan lo real al interior de la cosmovisión nerudiana.

Ahora bien, a este ámbito positivamente caracterizado como superrealidad se le opone la realidad rechazada que es posible advertir a través de los mismos elementos que configuran el mundo de la realidad aspirada en la fábula. En efecto, el vínculo erótico y la mujer significa también para el personaje protagonista, la pérdida de sí en la materialidad, pérdida que lleva implícita o aparejada la desaparición del sujeto. En este sentido, tanto la experiencia amorosa, como la mujer, pueden ser vistos como elementos partícipes de la realidad degradada, realidad que implica la muerte del sujeto

como hecho común, perteneciente a la vida cotidiana, realidad de todos en cuantos individuos. La muerte como elemento perteneciente a la realidad rechazada, vale decir, como acontecimiento privado y cercano, deja de ser comprendida sólo como ese extravío que el sujeto nerudiano había merodeado durante toda su travesía existencial, acontecimiento lejano y siempre surreal en su trayectoria poética, sino que ahora se evidencia también como la angustiosa y simple certeza de su propio final. Igualmente forma parte de la realidad degradada o rechazada el espacio representado, donde éste se configura no solamente como mundo primordial, sino que también como recinto inhóspito y aterrador, ámbito donde los amantes son perseguidos y acosados por la divinidad. El paradigma histórico-cristiano se hace presente como realidad degradada mediante la presencia de una naturaleza numinosa que se opone a la unión de la nueva pareja edénica. Pero más que acotar o delimitar la superrealidad y la realidad rechazada en el mundo de la fábula, interesa tal vez señalar que ambas conviven superponiéndose y tensionando la historia que se cuenta a través de las dos facetas que conforman al sujeto poético, como se ha venido planteando en este análisis. Aún más, puede señalarse que las dos funcionan como soportes o goznes que intentan articular lo real, como dos caminos que indefectiblemente conducen a un sentido inabordable. No obstante, en la encrucijada, se halla la mujer, existe la mujer.

Bibliografía

Obras de Pablo Neruda

1. *Antología poética*, 2. Selección y guías de lectura de Hernán Loyola. Madrid, Alianza, 2002. 585p.

2. *Obras completas*. 5 volúmenes. Edición y notas de Hernán Loyola. Barcelona, Círculo de Lectores & Galaxia Gutenberg, 1999-2002
Vol. I De *Crepusculario* a *Las uvas y el viento*. 1923-1954.
Vol. II De *Odas elementales* a *Memorial de Isla Negra*. 1954-1964.
Vol. III De *Arte de pájaros* a *El mar y las campanas*. 1966-1973.
Vol. IV *Nerudiana dispersa I*. 1915-1964
Vol. V *Nerudiana dispersa II*. 1922-1973

3. *Residencia en la tierra*. Edición de Hernán Loyola. Madrid, Cátedra, 2003.
363 p.

Bibliografía general

1. Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. 396p.
2. ----- *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989. 519p.
3. Bellini, Giuseppe. “Pablo Neruda fundador de utopías” En: Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Providence, 22-27 agosto 1983. Vol.I, (3-19) 1986.
4. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004
5. Clément, Catherine y Kristeva, Julia. *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Cátedra, 2000, 232p.
6. Concha, Jaime.”Interpretación de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda” En: *Mapocho*, 2, Santiago (Julio 1963), 5-39.
7. -----*Neruda (1904-1936)*. Santiago, Universitaria, 1972. 283p.
8. Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 291p.
9. Edwards, Jorge. “El último Neruda” En: Pablo Neruda *Antología general*, Lima, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, pp. XIII-XXVIII.
10. Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Labor, 1988, 185p.
11. Fischer, María Luisa. *Neruda: Construcción y legados de una figura cultural*. Santiago, Universitaria, 2008, 231p.
12. Loyola, Hernán. *Neruda la biografía literaria*. Santiago, Planeta, 2006, 565p.
13. Jofré, Manuel. *Pablo Neruda: De los mitos y el ser americano*. Santo Domingo, Ferilibro, 2004, 196p.

14. ----- “Teoría y práctica de la superrealidad en la literatura latinoamericana contemporánea: Borges, Cortázar y Neruda” En: Revista *Logos* La Serena, N°2, Primer Semestre,1990.

15. Marchese, Angelo y Forradellas Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1989, 447p.
16. Martinic, Mateo. *Archipiélago patagónico: La última frontera*. Punta Arenas, Universidad de Magallanes, 2004, 297p.
17. Millares, Selena. *La génesis poética de Pablo Neruda. Análisis intertextual*. . [en línea] <<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3033701.pdf>>
18. Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1992.
19. Otto, Rudolf. *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza, 1991, 231p.
20. Puleo, Alicia H. “Moral de la transgresión, vigencia de un antiguo orden” En: *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, n°28, julio 2003, pp.245-251
21. Schopf, Federico. “El problema de la conversión poética en la obra de Pablo Neruda” En: *Atenea*, Universidad de Concepción, [en línea]. 2003, n° 488, pp.47-78.
22. Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid, Gredos, 1981, 648p.
23. ----- “El yo nerudiano” En: Manuel Jofré, ed., *Actas del Congreso Internacional Pablo Neruda: Hombre del sur, poeta chileno, americano del mundo*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2007, pp. 27-40
24. Subercaseaux, Benjamín. *Chile o una loca geografía*. Santiago, Universitaria, 1973.
25. Vidart, D. “Mitos. El jardín del Edén”. [en línea] <http://www.chasque.net/frontpage/relación/0204/Eden.htm>

