

Recibido: 22-01-2025 | Aceptado: 04-05-2025 | Publicado: 18-06-2025

CAÍDA EN LA MATERIA: REPRESENTACIONES DEL BOSQUE EN LA POESÍA DE PABLO NERUDA

FALL INTO THE MATTER: REPRESENTATIONS OF THE FOREST
IN PABLO NERUDA'S POETRY

PABLO ENRIQUE CAMPILLAY GÁLVEZ

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chiloé, Chile

pecampillay@uc.cl

ORCID: [0009-0009-9183-8549](https://orcid.org/0009-0009-9183-8549)

ESTUDIO

Resumen

El presente artículo pretende mostrar cómo las representaciones del bosque en la poesía de Pablo Neruda revelan una apreciación poética/estética de la naturaleza que evidencia visiones de mundo que se oponen a la antinomia occidental naturaleza/cultura, a la vez que obliteran concepciones antropocéntricas del mundo. Estas representaciones permean lecturas ecocríticas que señalan nuevos acercamientos y valoración del bosque y la naturaleza, tanto promoviendo la empatía con la naturaleza salvaje como exponiendo el deterioro medioambiental. Utilizando estrategias textuales y simbólicas que nos acercan a una experiencia topofílica del bioma bosque, estos poemas permiten imaginar formas alternativas de habitar la tierra y convivir afectivamente con ella.

Palabras clave: Bosque, materia, enunciación emboscada, adelgazamiento lírico, nuevos materialismos.

Abstract

This article seeks to demonstrate how representations of the forest in Pablo Neruda's poetry reveal a poetic/aesthetic appreciation of nature that demonstrates worldviews that oppose the Western nature/culture antinomy, while also obliterating anthropocentric conceptions of the world. These representations permeate ecocritical readings that point to new approaches to and appreciation of forests and nature, both promoting empathy with wild nature and exposing environmental degradation. Using textual and symbolic strategies that bring us closer to a topophilic experience of the forest biome, these poems allow us to imagine alternative ways of inhabiting the earth and living affectively with it.

Keywords: Forest, matter, enunciation, ambush, lyrical thinning, new materialism.

Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta.

P. N.

Occidente posee una relación paradójica y antagónica con los bosques (Harrison, 1992), que se ha acentuado con el advenimiento de la Modernidad (Serrano, 2014). Desde sus inicios, "la civilización ha sido siempre una batalla contra los bosques" (Binns, 2004, p. 9). Esta relación se cimienta en ciertas representaciones que conciben a la naturaleza como una *res extensa* y al bosque como un *locus horridus* o *terra nullis*: lugar hostil para la cultura, pero disponible al expolio. En América, tales concepciones formaron parte de un colonialismo simbólico que desplazó la visión de mundo de los pueblos amerindios y que justificó la conquista y depredación del territorio, la naturaleza y su gente (hasta hoy).

El presente artículo pretende evidenciar cómo las representaciones del bosque en la poesía de Pablo Neruda revelan una apreciación poética/estética de la naturaleza que evidencia visiones de mundo que se oponen a la antinomia occidental naturaleza/cultura, a la vez que obliteran concepciones antropocéntricas del mundo. Estas representaciones permean lecturas ecocríticas que señalan nuevos acercamientos y valoración del bosque y la naturaleza, tanto promoviendo la empatía con la naturaleza salvaje como exponiendo el deterioro medioambiental. Utilizando estrategias textuales y simbólicas que nos acercan a una experiencia topofílica del bioma bosque, estos poemas permiten imaginar formas alternativas de habitar la tierra y convivir afectivamente con ella.

Por topofilia entendemos los lazos o estados de ánimo afectivos entre las personas y el lugar o ambiente circundante (Tuan, 2007, p. 13). Bachelard lo expresa como un estar o sentimiento de bienestar que nos evocan los espacios de auténtica intimidad (2000). En esta última definición, se condiciona la topofilia a los lugares vividos, íntimos, cerrados, como la casa, que nos evoca valores de protección. Como apreciación de la naturaleza, esto implica otro pliegue a la idea de paisaje como resultado, interpretación sensible, del encuentro entre sujeto y paisaje (Madurelo, 2015, p. 87); así, más allá de una “proyección emocional” (*ibid.*) que se sugiere lejana, “paisajera” o pintoresca, lo entenderemos como momento/espacio *vivido*, es más, como una forma de ser en el mundo, de habitar la tierra (Dardel, 2013, p. 88). En el caso específico del bosque, esto se vuelve más evidente, pues el sujeto está *en* el paisaje, no *ante* este. Una percepción del bosque debe ser emboscada, es decir, desde dentro del bosque, experimentando, viviendo el bosque, distinta a la distancia propia del concepto tradicional de paisaje¹. Marcos Yáñez (2017) llama a esto un “paisaje interior”, que implica una diferencia con la visión de *lo abierto* y *lo afuera* de los paisajes convencionales. Para que el bosque se realice como paisaje, el sujeto debe estar imbuido, situado en este, pues no consiente una mirada exterior. Esta perspectiva interna y cerrada implica otro tipo de experiencia de habitar, de vínculo, no solo con el lugar como naturaleza, sino con nosotros mismos. Nos lleva a volcar la mirada hacia el interior, lo que produce un espacio introspectivo equivalente, en que el sujeto se vuelca hacia sí mismo, al autoconocimiento físico y mental (Yáñez, p. 23), a la vez que se le revela una forma nueva de entender, representar y habitar el mundo, en total intimidad entre la tierra y lo humano.

Las señas poéticas de estas representaciones topofílicas están dadas, por un lado, por una enunciación emboscada, que exige un sujeto poético adelgazado, es decir, “yo adelgazado” (Buell, en Binns, 2004), que admita tanto la posibilidad enunciativa de acceder a la imbricada geografía boscosa como alternar y ceder la voz y protagonismo a otras agencias del bioma bosque; en este sentido, sugiere un sujeto poético que rehúya del antropocentrismo moderno y se identifique con un ecocentrismo que le permita habitar e identificarse afectivamente (topofilia) con la complejidad inherente del espacio poético representado: con Neruda, la enrevesada naturaleza de la selva valdiviana.

¹ Como comenta Ortega y Gasset en sus *Meditaciones sobre el Quijote* (2007), el bosque posee una naturaleza invisible, pues son los árboles que no veo. Lo visible del bosque oculta y revela otros paisajes invisibles en la medida que nos adentramos en él. El bosque es lo latente, lo oculto. Por tanto, el bosque no puede conocerse desde fuera, desde lo preliminar, implica estar “dentro” y conlleva la aceptación, desde el primer momento, de su esencia profunda (Santamaría, 2015). Esta complejidad que sugiere la experiencia bosque es la que ha suscitado en el imaginario popular una serie de interpretaciones y simbologías que pronuncian la distancia entre el bosque “real” y sus representaciones.

Por otro lado, la distinción entre metáfora e imagen se nos hace indispensable como figuraciones de aproximación al conocimiento y apropiación del objeto por parte del poema. Que en la representación del bosque exista una primacía de la metáfora o la imagen es un hecho que puede leerse en diferentes niveles de abstracción. Para este artículo es importante cómo la figuración poética, como forma de representar el mundo, se corresponde a una concepción de mundo: figuración y configuración² (Claro, 2014, p. 23). Entendemos que la conciencia ecológica exige un cambio en la forma en que concebimos el mundo, el ser del ser humano y el lugar que ocupamos en la tierra; de ahí que sea tan importante las modalidades del sujeto poético, así como las figuraciones en clave de metáfora e imagen, pues en su uso podemos evidenciar cómo en el poema despliega su comportamiento figural al representar el objeto bosque desde una perspectiva ecológica.

Guillermo Torre sostiene que la imagen correspondería, más bien, a un “retrato” o una “representación”, insistiendo en su impronta visual-sensorial, mientras que la metáfora implica traslado, transferencia, transformación, y “en última instancia, más ambiciosa y moderadamente: creación” (1968, p. 275). Mientras la imagen “emerge” desde una vertiente más emotiva y sensual (inmanente/material), la metáfora procede de forma más intelectual (trascendente/ideal); la imagen nos expresa fenoménicamente y sin alternar las asociaciones, la metáfora selecciona un sustituto a ese estímulo directo que es la cosa en sí.

Una de las premisas que trabajamos es que la presencia de la metáfora en las representaciones del bosque en Neruda irá decayendo en el devenir de su obra. Creemos que esto se corresponde con la presencia cada vez más evidente de un “bosque real”, de su materialidad, lo que sugiere la experiencia vital o biográfica del autor implícito en los poemas. La metáfora, que sirvió en la poesía de vanguardia para sostener una poética creativa (amén de la inventiva creacionista) que lo “liberta de todo nexo terrestre y aspira a moverse en un plano hiperespacial” (Torre, 1968, p. 279), parece no ajustarse a este sentimiento de experiencia material, terrenal y vital al que invita el bosque. Así, el sujeto poético, paradójicamente, se adelgaza, a la vez que se revela en la experiencia corporal, sensual, vivencial. La metáfora parece no ajustarse a ese nuevo estado de ser, pues la experiencia del habitar topofílico es de carácter fenoménico, no intelectual. Según Bachelard:

2 Claro sostiene que la estructura de significación y representación en el lenguaje que impone un cierto uso figurativo (como la metáfora, que separa y jerarquiza lo figurado [ideal] sobre lo literal) es posible de ser replicada en la estructuración ontológica de lo real, que revela una disposición metafísica hacia lo ideal trascendente o lo material inmanente.

La metáfora no es susceptible de un estudio fenomenológico. Es todo lo más, una imagen fabricada, sin raíces profundas, verdaderas, reales. [...] A la inversa de la metáfora, a una imagen le podemos entregar nuestro ser de lector; es donadora de ser. La imagen, obra pura de la imaginación absoluta, es un fenómeno de ser [...] (Bachelard, 2000, p. 80).

Si bien el concepto de imagen en Bachelard excede el análisis literario que nos proponemos, sus intuiciones nos permiten no solo definir el carácter de la imagen poética, sino una metodología de análisis del habitar topofílico en clave de espacio poético: la pesquisa de imágenes amenas de los espacios habitados/vividos y su relación con el ser (es donadora de ser). Intuimos que, como la casa, el caracol o el nido de Bachelard, el bosque nerudiano comienza a realizarse en representaciones poéticas que consignamos en un espacio de cobijo o refugio, dejando atrás un imaginario feral o indómito, antinomia de lo humano y la cultura.

La poesía de los bosques nerudianos nos trae una experiencia de habitar, del espacio vivido, de intimidad material y emocional, que se oponen no solamente a las representaciones heredadas y negativas acerca del bosque, también a los espacios despersonalizados de la Modernidad, que se niega a reconocer que *ser* es siempre *estar*. Ante el desarraigo y la alienación, las representaciones poéticas del bosque nos conminan a formar parte, a un habitar poético cargado de significación, particularidad y valor (Buell, en Binns, 2014, p. 19).

1. Introducción

Antes de Pablo Neruda, el bosque en la poesía chilena fue lejano, que no ajeno. En Salvador Sanfuentes y Diego Dublé Urrutia hubo un evidente interés en representar el paisaje sureño. Estos poetas del siglo XIX fueron fuertemente interpelados por la belleza sublime de los bosques australes. Pero no solo sus “paisajes” retrataron la belleza natural del Sur, sino que, y en una postura que podríamos llamar hoy como ecológica, también lo señalaron como un territorio expuesto al expolio de la emergente industrialización decimonónica. Sobre todo, denunciaron el uso del fuego, de los incendios forestales provocados para la “limpia” de los montes. Una preocupación que intentaba dar la alerta de las consecuencias de aquella visión moderna utilitarista que ve a la naturaleza o el mundo como un reservorio inerte e instrumentalizable.

Mas, la mirada paisajística, que necesita distancia para la apropiación del territorio, inhibía el acercamiento, el contacto directo. A cierta distancia, los poetas observaban

extensiones ingentes de bosques tanto en su belleza sublime como en su constante diezmar civilizatorio. Se aprecian en sus versos el lejano rumor de las copas de los árboles y el canto de las aves, en los que se adivinaba el profundo misterio de la selva. Y existe en ellos un profundo afecto y honesta preocupación por el destino del territorio, pero no se introdujeron en lo profundo.

Llega el siglo XX y es 1912. Federico Albert, mandatado por el Estado de Chile, lleva a cabo un catastro de los recursos forestales del país. Las cifras son preocupantes: a la fecha, quince millones de hectáreas de bosque nativo, equivalentes al 50 % de los bosques que existían al momento de la llegada de Valdivia, han desaparecido. El dato conmueve, pero no logra entrar con urgencia en las conciencias del Ejecutivo y del Parlamento. Estamos todavía enmarcados en el proceso llamado la “segunda colonización” y de la “Pacificación”, que durará de 1880 a 1940, aproximadamente. El Estado impulsa la ocupación de los territorios expropiados al sur del Biobío por parte de colonos europeos, en su mayoría. La casi inexistente legislación respecto al manejo y explotación forestal, así como la precaria y escasa tecnología agraria de los recién llegados, son los pilares de un desastre ambiental que replica siglos de prácticas abusivas en otros territorios del país. El uso del fuego es el medio principal para hacer campo, para ejercer dominio sobre estos territorios.

Ya en 1931 se dicta la Ley de Bosques, DFL 256. Esta consigna importancia ecológica y social a los bosques. Aunque considerado un verdadero y serio intento por protegerlos, se sigue manteniendo en el corazón de la ley el énfasis en el desarrollo industrial, en la idea del bosque como un recurso. Este mismo año, Vicente Huidobro publica *Altazor o El viaje en paracaídas*. Es el momento más alto de las vanguardias en Chile. La poesía se desapega de la realidad, del mundo, declarándose en anarquía mimética contra la naturaleza. La modernidad está en pleno apogeo: la naturaleza es esa *res extensa* cartesiana expuesta al cálculo y el usufructo.

En 1933, Neruda publica *Residencia en la tierra* y dos años después, *Residencia en la tierra 2*. Ven la luz los “Tres cantos materiales” y con ellos “Entrada a la madera”: el sujeto poético vuelve al mundo y lo hace pisando el suelo del bosque. La poesía ingresa en la selva valdiviana³, entra en la materia de los árboles, y funda en

3 “El bosque valdiviano, también llamada selva valdiviana, es una ecorregión ubicada entre el paralelo 37° S y el 48° S (desde el límite de las regiones del Biobío y La Araucanía hasta el sur de la región de Los Lagos aproximadamente)”, y corresponde a “un bosque siempre verde de múltiples estratos, de estructura compleja y heterogéneo, que se desarrolla bajo condiciones geográficas y climáticas muy especiales, que son únicas en Latinoamérica y muy raras en el resto del planeta. [...] [S]e encuentra inserto en una isla biogeográfica que mantiene un clima templado-lluvioso y oceánico, donde la existencia de un relieve de considerable altura, como es la cordillera de Los Andes, provoca un aumento de las precipitaciones y una relativa estabilidad climática que favorecen el crecimiento de la vegetación, y por lo tanto, del resto de la biodiversidad”. Este ecosistema es único en el mundo, pues “[n]o existe otro ecosistema terrestre capaz de producir tal cantidad de materia viva como este bosque

la madera un canal y un vínculo con la tierra que le permitirá, en adelante, revelar los secretos del mundo, de la naturaleza. Como indica Alain Sicard, a contrapelo de la reflexividad autorreferente de la literatura de vanguardia, Neruda comienza a desarrollar una modalidad metapoética, en la que el lenguaje poético se vale de la materia, de la realidad o el mundo para referirse a sí mismo (2011, p. 71), y que posee como fin “borrar [...] la exterioridad de la materia con respecto al lenguaje” (*ibid.*, p. 72). Para nosotros, este gesto, esta *caída* de lo poético en la materia/madera que ocurre en las residencias, inaugura un peregrinaje al centro del mundo, cuyo símbolo o figura está señalado por el bosque.

Siguiendo a Hernán Loyola, los rasgos básicos de la obra de Neruda serían, primero, una constante fundamentación autobiográfica; luego, una poesía de la realidad concreta, una poesía impura que alcanza las cosas y los seres; y, finalmente, el entendimiento del quehacer poético como un oficio, una actividad básica de realización existencial del hablante lírico (1964, p. 7). Nos interesa, principalmente, observar cómo esta poesía discurre diacrónicamente por estos rasgos, sobre todo respecto a su inspiración y concepción material de la realidad, pues su manifestación original primaria corresponde a la naturaleza y esta encuentra en el bosque su realización epónima. Para ello, realizaremos una revisión de las representaciones nerudianas del bosque con el fin de ilustrar esta dimensión real-material (esta relación y realización poética en los seres y las cosas [Sicard, 1981]) que nos ayuda a iluminar la relación de Neruda con la naturaleza desde *Crepusculario* hasta *Memorial de Isla Negra*.

2. El bosque en el Neruda juvenil: el bosque-iglesia de *Crepusculario*

Existe cierto consenso en relación con la presencia de la naturaleza en la poesía de Neruda. Podemos observar que, en la medida en que su poesía se vuelve más personal, es decir, mientras su obra se independiza de la poética heredada de la tradición hasta convertirse en Neruda, sus representaciones de la naturaleza se ajustan cada vez más a lo que podemos llamar “realidad” (Binns, 2004). Como observa Binns, la poesía temprana de Neruda (hasta el periodo de las *Residencias*) abunda en repertorios de imágenes desgastadas heredadas del Modernismo; por ejemplo, refiriéndose a las aves en su poesía temprana, el crítico señala que en Neruda “[a]bundan los pájaros genéricos, despojados de toda realidad extrapoéti-

lluvioso templado costero. Y es que estos gigantescos bosques sostienen hasta 2.000 toneladas métricas de materia viva por hectárea. Y su enorme producción de madera, follaje, frutos, hojarasca, musgo y líquenes, a su vez, proporciona alimento y cobijo a innumerables especies de aves, reptiles, mamíferos, insectos y anfibios, muchos de ellos endémicos de esta región”. En: https://laderasur.com/articulo/la-selva-valdiviana-unica-y-resiliente-ecorregion-que-sobrevive-entre-la-deriva-continental-y-las-glaciaciones/?srsltid=AfmBOor04xEtmKEsh-atBimOO3BFMI8CZKsSlp9KtT_hltgtRBehR_kg.

ca” (2004, p. 75). En este primer periodo (1919-1926), la naturaleza provee al poeta un repertorio de símbolos anquilosados, previsibles, universales y genéricos, por tanto, “poéticos” (*ibid.*, p. 76) o retóricos: i-rréales. Aunque en *Crepusculario* (1923) y los *20 poemas...* (1924), textos en los que resuenan fuertemente recursos modernistas y posmodernistas (Schopf, 2000, p. 81), se evidencian trazas de la geografía que inspiraron los paisajes representados (Concha, 2013, p. 240), al intentar sublimar las miserias del mundo real compensándolas con una visión poética del mundo, realiza un esfuerzo estetizante tal que pierde al referente en lo genérico (Concha, 1978). Amado Alonso señala que lo propio de la primera poesía de Neruda es el desarrollo de una belleza (natural) autocomplaciente, melancólica, que aspira a la felicidad en clave de belleza, evadiendo la angustia existencial (1977), esto es, evadiendo una “realidad” inmediata.

En este periodo aún resuenan con demasiada fuerza los vínculos e influencias europeas. El paisaje nerudiano, que tempranamente lucha por manifestarse en estos poemas, todavía es deudor de las lecciones del canon y no encuentra un lenguaje propio que le valga para revelar la selva valdiviana. Ciertamente, en estas representaciones existe aquella misma vocación de búsqueda de algo superior o/e interior que trascienda la condición del mundo y del hombre en este. El lenguaje poético proyectado en la naturaleza mantiene un tenor retórico, místico y reverencial, que, como explica Loyola, se manifiesta en, y para nuestro caso, una visión del bosque como un lugar sacro, templo o santuario (2006, p. 46), como podemos observar en el soneto “Esta iglesia no tiene”, del cual reproducimos las dos primeras estrofas:

Esta iglesia no tiene lampadarios votivos,
no tiene candelabros ni ceras amarillas,
no necesita el alma de vitrales ojivos
para besar las hostias y rezar de rodillas.

El sermón sin inciensos es como una semilla
de carne y luz que cae temblando al surco vivo:
el Padre-Nuestro, rezo de la vida sencilla,
tiene un sabor de pan frutal y primitivo.

Ya en *Crepusculario* estamos ante la preeminente presencia del bosque en la poesía de Neruda. Se anticipa la relevancia del bosque respecto a la relación de su poética con la materia. La reflexión en torno a una metafísica que invierte el curso teleológico de lo sagrado en la tradición judeocristiana (lo inmanente-trascendente) se mantendrá, si bien matizada, durante toda su obra, posicionando a la materia, al

mundo físico-natural, como eje de su interés y especulación poética: en las representaciones de la naturaleza nerudianas podremos percibir una pátina de sacralidad panteísta que no aspira a trascender a un plano sobrenatural. En lo inmanente, en lo material, están grabadas ya las señales de lo trascendente.

En “Esta iglesia no tiene” la enunciación se localiza dentro del bosque. El adjetivo “esta”, que denota total cercanía, y la percepción de los rasgos de este bosque-iglesia, nos indica que la voz se encuentra “dentro de” y no fuera de este. No se aprecia la descripción de las representaciones “paisajeras” de los bosques en la poesía anterior, aquella lejanía y mediatez que solo nos remiten a los bosques como en un horizonte de montes. Estamos ya en lo que llamamos un paisaje interior, en el que la comunión con el entorno es total, esto es, el sujeto se vuelve paisaje. Como en representaciones posteriores, cada vez que el sujeto se embosque provocará en él un estado de ensimismamiento que derivará, mayoritariamente, en pesquisas y reflexiones ontológicas ligadas a la preminencia de la materia respecto de la existencia. Con el tiempo, el tono general y abstracto se volverá más realista y experiencial-biográfico. La señal figurativa de este proceso está dada por el paso de la metáfora a la imagen.

En “Esta iglesia no tiene” la representación del bioma está sostenida por la metáfora iglesia-bosque. A tono con la estética posmodernista⁴, el poema se desenvuelve en una serie de metáforas que intentan abarcar la subjetividad asombrada de un sujeto frente, o más bien en, un espectáculo sublime. El poema resuelve la impresión del espacio recurriendo a la metáfora iglesia, que no solo nos remite a la semejanza física entre un bosque y una iglesia, sino que, además, le permite desarrollar la idea de lo sagrado pertinente a la naturaleza salvaje. Desarrollando el silogismo, se podría señalar que el bosque no es más sagrado por su parecido a una iglesia, sino por su participación en la materialidad original, en lo sencillo de los padrenuestros cotidianos: no suben los sermones al cielo a través del humo del incienso, sino que caen como semilla al surco vivo, tal y como el padrenuestro es un rezo a la vida sencilla con sabor a pan. En palabras de Jaime Concha: “No es el cielo, sino el pan” (*Proyección de Crepusculario*, 1965). Existe ya esa intuición de la divinidad intrínseca de la materia en el mundo. Este vínculo de lo sagrado y la materia estará principalmente señalado por la presencia de la metáfora iglesia-bosque.

En el poema, el espacio bosque posee un carácter hierático, litúrgico; en este “ser silencioso” no encuentra su palabra todavía, su imagen reveladora. La metáfora de

4 Desambiguación: hablamos del Posmodernismo hispanoamericano, movimiento literario de inicios del siglo XX que se manifiesta como una reacción al Modernismo.

la iglesia o catedral/bosque, en que se asienta el total de la imagen del poema, es el tropo que sustenta, por el momento, esta relación de su poesía con el mundo, con el bosque, y distancia al sujeto poético en una actitud contemplativa, votiva: podríamos hablar de una figuración retórica, estática y lejana, sin el involucramiento, sin el movimiento ni la fluidez de las representaciones posteriores. Todavía su poesía no encuentra aquel espacio de enunciación en que se revelará su experiencia primordial con la naturaleza en tanto que no encuentre una manera de asirla a la palabra propia. Si bien el sujeto poético está situado, no pertenece al entorno, no está vinculado experiencialmente con el bosque: es solo una voz, sin cuerpo, abstracta todavía.

Junto con la anterior, es necesario señalar que la distancia descriptiva de la metáfora iglesia, si bien revela ya la valoración topofílica de Neruda respecto al bosque, es todavía mediata, retórica. En el poema jamás se revela el referente de esta “iglesia”. La arquitectura teológica/ideal que mantiene la metáfora sostiene el poema en todo momento, desplazando al referente de tal forma que sería fácil que se nos pierda en una lectura poco atenta. Es el bosque esta iglesia gótica, misteriosa y sublime, atributos todos de lo divino. Pero en ella hemos perdido la primacía del paisaje: la selva valdiviana.

Tardará un tiempo para que se revele la selva austral como tal en la poesía nerudiana: falta ese “caer” en la materia que nos presente la textura del bosque en su experiencia. El bosque es todavía “una matriz de silencio, el preludio de la palabra” (Loyola, 2006, p. 48). Las cualidades de la iglesia y aquel sentimiento votivo están muy lejos de la selva, pero se imponen en la representación: un templo. Estas características simbólicas de lo sagrado, original (de origen) y lo matricial (maternal) de la naturaleza, y sobre todo respecto al bosque/selva, se mantendrán en Neruda y serán claves para entender su devenir tanto metafísico y ontológico como en lo escritural y metapoético.

3. El bosque residencial: caída en la materia/madera

Con mi razón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas,
caigo al imperio de los nomeolvides,
a una tenaz atmósfera de luto,
a una olvidada sala decaída,
a un racimo de tréboles amargos.

Durante el periodo de las *Residencias* (1933-1947), el ensimismamiento de aquel sujeto poético del primer Neruda, con evidentes remanentes románticos, es roto al enfrentarse a la hostilidad de un mundo en decadencia. Según Amado Alonso, aquella primera postura “evasiva” prerresidencias será insostenible en el Neruda residenciario: la angustia abarca la totalidad del mundo y no puede escapar de ella. El sujeto lírico se enfrenta al mundo, a su “descomposición”, y este sentimiento angustiante, distinto al primer Neruda, lo incapacita para lo hermoso. El resultado de esta experiencia existencialista y metafísica será expresado, según Alonso, en una poesía hermética y profundamente subjetiva. Contrario a estas ideas, Concha sostendrá que la poesía residenciaria no se ajusta a lo meramente subjetivo (Concha, en Salerno, 2004, p. 13), debido a que la obra está plagada de la presencia de las fuerzas de la naturaleza, de la materia manifestándose en sus fuerzas de destrucción y creación. En el poema, el sujeto lírico realiza una búsqueda y reflexión de sustento metafísico que es suministrada por la misma realidad física (de ahí la importancia orgánica de los “Tres cantos materiales”). En palabras de Schopf, el poeta solo posee la certeza de pertenecer a la vida material, donde se hace consciente (heideggerianamente) de su *ser para la muerte*. Es en base a esta conciencia que se le hace intolerable la sociedad alienada: la visión materialista de la vida y su conciencia mortal son los ejes de su conciencia crítica (2000, p. 91). Ciertamente, encontramos en las *Residencias* una densidad o hermetismo de difícil acceso, que pareciese indicarnos un desapego de los referentes reales-materiales; sin embargo, como aclara Binns, el supuesto surrealismo de Neruda residenciario (con ciertos resabios vanguardistas) no es sino la proyección de una realidad fragmentada (2004, p. 81), dando cuenta de aquella “vocación materialista” en desarrollo. Como respuesta al predominio de las vanguardias, en un claro guiño a Huidobro, proclama Neruda en su “Estatuto del vino” (en efecto, parte de la *Trilogía de la materia*): “Hablo de cosas que existen, / Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando”.

“Entrada a la madera” es el primer poema de la trilogía “Tres cantos materiales”, que corresponde a la IV parte de *Residencia en la tierra 2* (1935). El poema nos presenta un hablante lírico que entra o “cae” en sinécdoque de la materia/madera a la naturaleza/bosque, en búsqueda del misterio de la materia que le permita acceder a un sentido existencial. La enunciación no nos ofrece más coordenadas que un límite del que se irrumpe en caída al bosque; la voz, si bien entera y dueña de sí misma, no declara origen. Si pensamos en las *Residencias 1* y *2*, podríamos sugerir un hablante que, ante el espectáculo decadente del mundo, cuyo escenario es la ciudad moderna, busca en la naturaleza salvaje una revelación metafísica, algo que le entregue un alivio o resuelva su angustia existencial.

La enunciación se desplaza desde la entrada del bosque hasta el interior de la materia-madera. Para ello se necesita de un sujeto que se adelgace (Binns, 2004). Y es “[c]on mi razón apenas” que el sujeto se enfrenta al bosque. El primer adelgazamiento es el de este “Ego” cartesiano de la razón, ese “pienso, luego existo”. La razón, que en la modernidad ha relegado al cuerpo y la naturaleza a una *res extensa*, ahora es solo parte menor de esta aventura en lo salvaje. El sujeto se plantea descubrir el bosque desde una condición física, material.

Así, de un modo que se venía anunciando ya en la primera *Residencia*, se contrastan dos formas de acceso a la realidad: la razón (apenas) y los dedos, metonimia de las manos, del cuerpo en su totalidad material y de los sentidos (Fontaine, 2004). Por tanto, confiando en los sentidos, y, más aún, en la intuición, el sujeto poético comienza esta caída física, material, esta entrada en la madera/materia primordial. Este adelgazamiento del sujeto se proyecta en una pérdida de agencia en favor de “lo otro”, de la naturaleza y los elementos: se relega el protagonismo ontológico de lo humano igualando a todo cuanto se encuentre en el imperio del bosque.

El sujeto poético residenciario parece alcanzar conciencia de sí mismo, cierta certeza de pertenecer a la vida y la muerte solo en esta dimensión material (Schopf, 1996), de tal modo que ha sido capaz de participar y revelar el misterio de la materia a través de la madera del bosque, símbolo de la unión del hombre con el bosque, de la cultura con la naturaleza⁵. Aquel al que “[s]ucede que me canso de ser hombre” ha encontrado en el bosque, en aquella matriz original, una visión materialista de la vida y de la muerte que fundan en él una nueva conciencia crítica, liberándolo de aquella extrañeza de sí mismo. En palabras de Schopf, el sujeto no logra realizarse en nada permanentemente ni acceder a ningún tipo de conocimiento, salvo la certeza esencial de su pertenencia a la vida material (*ibid.*).

El poema se desarrolla en este estilo hermético que Amado Alonso señala acerca de las residencias (1967); pero, como aclara Concha, existe en estos poemas una constante referencia a lo material, a lo real, en este caso, a la figura del bosque y su materia, la

5 Las representaciones de Neruda nos conminan a entender el bosque desde su condición antrópica, parte de su complejidad como concepto. Gary Snyder plantea que no podemos descartar al ser humano de la misma definición de lo salvaje, por muy civilizados que seamos, y, por lo tanto, no habría en esencia una contradicción naturaleza/humanos y, por ello, el bosque y el humano, su cultura, no deberían considerarse antinomias. Nos recuerda que “[v]ivir en una cultura de la naturaleza salvaje ha sido siempre parte de la experiencia esencial de los seres humanos. No ha existido entorno salvaje sin algún tipo de presencia humana durante cientos de miles de años” (Snyder, 2016, p. 21). Al igual que Heidegger, entiende que la naturaleza no es un lugar de visita sino nuestro propio hogar, nuestro lugar en el mundo. Lo humano y lo salvaje constantemente generan horizontes de encuentros, flujos, intersecciones, contaminaciones, conocimiento, prácticas: cultura. Esta relación o vínculo con lo salvaje está dado desde el origen mismo de lo humano. En este sentido, “[p]ensar y sentir el bosque es no olvidar que somos el primate que un día bajó de los árboles; que somos como somos porque un día fuimos bosque y ahora, paradójicamente, nos hemos convertido en hacha y llama con las que consumamos nuestra más imprudente torpeza arrancándonos de nuestro propio origen y devastando el gran hogar de la vida [...]” (Araujo, en Meaza y Laguna, 2022, p. 12).

madera. El poema se desarrolla en giros subjetivos y objetivos en los que el hablante cada vez más involucra su sentido de ser con la materia-madera-bosque, en búsqueda de un conocimiento que no le puede otorgar la plena conciencia racional, sino, sobre todo, la materialidad misma de su cuerpo, sus sentidos. Por lo tanto, aquel supuesto hermetismo del poema no “encubre” tanto un misterio metafísico, sino que su anverso físico, inscrito en la materia madera/bosque. Esto nos hace recordar a Raúl Silva (1964), quien nos habla del estilo nerudiano como de comunión o discurrir de lo racional e irracional.

En términos figurativos, existe un desplazamiento de la metáfora por la imagen poética, ya que hay un claro interés en retratar el bosque desde una perspectiva poética. De hecho, es poéticamente como el bosque se desarrolla a sí mismo (en términos de constante autopoiesis, de germinación o creación). Por tanto, la imagen del bosque no es aquí una metáfora de un algo extraño a sí mismo: el bosque es el objeto y a la vez modelo referido. Podríamos sostener que el poema posee una condición de *poema imagen* (Núñez, 1998, p. 178), en que todo el registro retórico tiene como propósito figurativo el retrato del bosque en clave poética. Desde la entrada/caída en la materia se alude a las características físicas del bosque, entre otras: el difícil andar, atmósfera de luto, olvidada sala decaída, vivo ser de sustancia, destruidas cosas, ola de olores, maderas inconclusas, húmedas fibras, catedral dura, oscurecidos corredores, corrientes secas, corazones reunidos, vegetales oceánicos, etc. Se reproduce la imagen del bosque austral en su enmarañada geografía oscura, húmeda y vegetal en la que comulgan seres y materias en un laberinto de agencias interdependientes donde la vida y la muerte son inidentificables (mas no independientes) y están en comunión constante. El bosque en su realidad empírica, material, nos da la clave respecto de este retrato en clave expresionista:

Caigo en sombras, en medio
de destruidas cosas,
y miro arañas, y apaciento bosques
de secretas maderas inconclusas,
y ando entre húmedas fibras arrancadas
al vivo ser de sustancia y silencio.

En efecto, la extrañeza de la representación recae en lo novedoso de la visión material del referente: el paisaje sombrío, primordial, “caótico” y finalmente íntimo del bosque se nos sugiere onírico o “surrealista” por su enmarañado entramado de sombras, formas y seres que parece otorgarle a cada elemento, cada materia, una vida propia a la vez que agenciadas a una primordial totalidad viviente/muriendo.

Gracias a la imaginación poética, pensando en Bachelard, podemos profundizar en la interioridad de las cosas y el mundo, lo que corresponde a cierta forma de surrealidad (Aguilar, 2012, p. 22) que en la imagen poética se revela. Por último, lo supuestamente hermético del poema posee como clave de lectura la naturaleza misma del referente, el que, por su objetivo figurativo poético (antecedente de un “realismo poético”), predomina la imagen antes que la metáfora.

Finalmente, “Entrada a la madera” posee el mismo sentido votivo de “Esta iglesia no”. En esta representación encontramos, de nuevo, la metáfora de la iglesia o catedral, lo que nos devuelve al motivo de lo sagrado del bosque, y así, de la naturaleza. Esta evaluación positiva del bioma bosque está claramente expresada en el poema, pues, para el hablante, nos encontramos en el imperio de la “dulce materia”, que se constituye no como su objeto poético sino como un interlocutor. Es a la “dulce materia” de la madera primordial que van dirigidos sus versos, a quien apela. Recordemos que materia/madera/madre poseen un origen etimológico común. La materia es agente, no es inerte. El bosque no es una *terra nullis*, pues posee agencia en sus materias y seres. Y es ante ella que el sujeto se encuentra a sí mismo, es la otredad que le revela su mismidad en y con el todo bosque. La materialidad del sujeto lo asemeja a la materialidad del bosque, compartiendo un devenir ser. En esta “catedral dura” encuentra su trascendencia, pero no en lo ideal, sino en lo material. Este sentimiento de arraigo absoluto nos revela el sentido topofílico del poema. El bosque sagrado es habitado por el sujeto que se ve interpelado física y emocionalmente por el entorno, por este paisaje interior que le revela los últimos secretos de la existencia. Cada vez que sea representado el bosque desde dentro, el sujeto poético mantendrá esta postura reflexiva de ensimismamiento y de reflexión intuitiva que le permite conectar con el entorno y alcanzar cierto conocimiento del mundo y, por lo mismo, de sí mismo:

[S]oy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa.

4. El bosque-madre de las Odas

Jaime Concha (2004) hará notar que entre *Residencias* y *Canto general* (1950) hay una relación de contigüidad: el sistema de referencias imaginario residenciario permanece casi inmutable, cambiando el referente, el que se desplaza del reino de la naturaleza al plano histórico; el tema se traslada de la angustia existencial del

sujeto ante la degradación del mundo moderno a la épica del hombre y continente americano. Si la relación del sujeto poético residenciario con el plano material y social estaba mediada por la alienación, que le impiden conectarse un origen y un porvenir (Schopf, 2000), el compromiso histórico con el continente (sus hombres, seres y materias) salva al sujeto poético en su génesis y destino. Se mantendrían en el poetizar nerudiano, entre otros, aquel “elementarismo primigenio”, es decir, un constante trabajo poético sobre los elementos y su materialidad (Concha, 2004). La vocación realista/materialista obedece a lo que Neruda expresa como una necesidad de extenderse en la geografía, humanidad y naturaleza viviente de su territorio y desde ahí definir a sus hombres y sus productos (Neruda, en Schopf, 2000, p. 108).

Es en el periodo de las *Odas* (1952-1957) en que se logra una consumación de la materia en la obra nerudiana: su atención se vuelve del escenario histórico-geográfico continental hacia el mundo entero, buscando englobar la extensión de lo real en su totalidad (Yurkievich, 1999). Entran en la poesía los objetos y seres familiares y cotidianos, pequeños y humildes, aquellos omitidos por la poesía pura. Como señala Yurkievich, de la épica de estilo grandilocuente y magno del *Canto general* se traslada a la oda cantable, de enunciación más estable y sencilla, para intentar un catálogo de la realidad toda. Tal tarea se lleva a cabo desde una enunciación que supone un sujeto poético “invisible”, descentrado, que se retira para ceder el protagonismo (Yurkievich, 1999, p. 11). Neruda postula un realismo documentalista, fotográfico, de versión verídica, a la vez que pedagógico (*ibid.*, p. 15), aunque, como señala Jaime Alazraki (1974), en las odas lo denotativo puede diferir en reflexión social y apelación aleccionadora al lector, bajo el presupuesto que la poseía posee un rol transformador: un ejemplo de ello es “Oda a la erosión en la provincia de Malleco”, poema que nos interesa analizar junto con “Oda a la madera” por su directa relación con el motivo bosque.

Esta dimensión de apelación aleccionadora que señala Alazraki nos interesa especialmente respecto al bosque de las *Odas*, ya que la representación se tiñe de un sentido ético que posee una evidente perspectiva ecológica. Lo segundo que nos interesa respecto a las *Odas* es la configuración del sujeto poético, del que teóricamente se nos anuncia en “El hombre invisible”. En el caso de madera y los bosques, la supuesta “invisibilidad” genérica del hablante se suspende, volviéndose subjetiva, personal e incluso biográfica. La intimidad con la madera y el bosque le reclama y apela a su experiencia.

Una de las cosas que debemos señalar de los poemas que revisaremos es la enunciación que, distinto a los poemas anteriores y posteriores, no es embosca-

da. La exigencia de claridad de las *Odas* sugiere una enunciación simplificada, que “renuncia a la gala retórica o a la brillantez de estilo, a la agudeza, a la matización” (Yurkievich, 1999, p. 11). Para ello la voz poética debe volverse “invisible”, dejar de ser el centro de una poesía de carácter intimista y volverse impersonal, inexistente (*ibid.*). Entonces, ese ensimismamiento emboscado tan íntimo del sujeto residenciario o de *Memorial...* no cabe bajo la señal de las odas. El sujeto poético nerudiano, como vimos en “Entrada a la madera”, se busca a sí mismo en las profundidades del bosque a la vez que busca una revelación epifánica. El viaje a la materia que emprende el sujeto poético emboscado posee un ascendente existencial, ontológico y metafísico que no encajan con la búsqueda, no menos ambiciosa, de iluminar y presentar la realidad inmediata, llana y clara, la totalidad de lo viviente de las *Odas*.

Sin embargo, como apuntamos, el bosque y la madera le reclaman. Y la voz en el poema transparenta sus filiaciones personales, se hace ubicable, reconocible, y deja ver al autor implícito Neruda. Leemos en “Oda a la madera”:

Ay, de cuanto conozco
y reconozco
entre todas las cosas
es la madera
mi mejor amiga.
Yo llevo por el mundo
en mi cuerpo, en mi ropa,
aroma
de aserradero,
olor de tabla roja.
Mi pecho, mis sentidos
se impregnaron
en mi infancia
de árboles que caían
de grandes bosques llenos
de construcción futura.

Tanto en este poema como en “Oda a la erosión...” el poeta revela su origen austral y su filiación a la madera, al bosque. No aparece la experiencia íntima con el bioma, pero se evidencia la cercanía con las materias y los lugares. El tono entusiasta y firme de las *Odas* se distancia de la honda reflexión del sujeto emboscado. Mas, en ambos casos, como reflexión íntima o como clara declaración jubilosa, se evidencia aquella

apreciación topofílica que predomina en las representaciones del bosque.

En las *Odas*, el tono metafísico desaparece y el bosque no es más una iglesia. En términos figurativos, la metáfora cede protagonismo a la imagen poética, que predomina en sus versos. El empeño descriptivo de tenor realista necesariamente se desarrolla en estas imágenes poéticas que otorgan objetividad. La representación del bosque se vuelve totalmente inmanente, realista, y el bosque es un territorio más que un paisaje. La dimensión metafísica desaparece y se nos presenta una selva valdiviana en su dimensión antropológica. La metáfora que sustituye a la iglesia es la de la madre, la matriz. El bosque posee esa fuerza genésica y dadora de la “madre naturaleza” que permite el sustento humano, la cultura misma del Sur de Chile:

La sierra rechinaba
cantando
sus amores de acero,
aullaba el hilo agudo,
el lamento metálico
de la sierra cortando
el pan del bosque
como madre en el parto,
y daba a luz en medio
de la luz
y la selva
desgarrando la entraña
de la naturaleza,
pariendo
castillos de madera,
viviendas para el hombre,
escuelas, ataúdes,
mesas y mangos de hacha.

La madera sigue siendo el vehículo que permite el encuentro de lo humano con la naturaleza, pero ya no es ese encuentro individual del sujeto, sino que de la cultura. La naturaleza salvaje es el envés de la cultura, la genera, soporta, sustenta. Es el “pan del bosque” del que se alimenta. Esto reclama para las materias del bosque (la “dulce materia”) una dignidad que contrasta con las representaciones que sostienen el capitalismo extractivo, que solo ve en los bosques una fuente de materias primas. Neruda no oblitera esta condición: uno de los atributos del bosque es de esta prodigalidad de materias que permite la cultura del Sur. Pero su perspectiva

ética nos hace aparecer un bosque y una madera no como un mero recurso explotable, sino como una “madre” que ofrece sus dones a sus hijos. En este sentido, la materia bosque es dadora y productora, no solo una *res extensa* mensurable y definible: posee agencia, es activa, creativa y afectiva. Y este proceso creativo no se detiene en el bosque; también se proyecta en las obras humanas, que nunca dejan de ser bosque a su vez.

Esta mirada ética se contrapone al utilitarismo moderno y revela una afectividad distinta al desencanto moderno del mundo. Neruda crea su propio mito genésico basado no en un trasunto sobrenatural, sino en la materia misma, que une lo humano con lo no humano en función de su condición existencial: todo es materia. En este sentido, la madera, metonimia del bosque y de este a la naturaleza, es la materia que sustenta el mundo sureño: todo es bosque. La valorización positiva del entorno natural reivindica el estatuto de la naturaleza en función de la cultura. En este sentido, la voz declara que el futuro del hombre depende del bosque, por ende, de su valorización y cuidado.

Así, la dimensión topofílica llama al respeto y, luego, al cuidado, como se expresa claramente en “Oda a la erosión...”. En “Oda a la madera” se revela el valor del trabajo del hombre como creador. El trabajo con las materias no es ornamentado ni idealizado por Neruda, y tiñe al poema con un sentido un tanto contradictorio. Por ejemplo, se presenta el trabajo del leñador como un acto de violencia al bosque, pero necesario, pues es de sus manos que emerge la madera y de ahí los productos del ingenio humano. El sujeto poético enfoca su mirada en este leñador, en la labor artesanal, análoga, viril, y representa al trabajador como una materia más, como una fuerza de la naturaleza, que no es dañina en sí misma. Al momento de quitar el foco sobre el sujeto leñador y abrir el ángulo de visión, la apreciación sobre la acción del hombre sobre la naturaleza cambia. Así, en “Oda a la erosión...” se nos presenta un paisaje trágico, atroz para el sujeto poético, quien recuerda con nostalgia las formas originales del bosque, que ha sido arrasado por la industria humana:

Volví a mi tierra verde
y ya no estaba,
ya no
estaba
la tierra,
se había ido.
[...]
patria

mojada, cielo
grande, raíces,
hojas, silencio verde,
universo
fragante,
pabellón
del planeta:
ahora,
ahora
siente
y toca
mi corazón
tus cicatrices,
robada
la capa germinal
del territorio,
como si lava o muerte
hubieran roto
tu sagrada substancia [...].

La enunciación del sujeto poético posee un temple de ánimo de pesadumbre y luto, que evoluciona a un llamado de atención que coincide más con el tenor general de las *Odas*. La voz se identifica experiencialmente con el territorio, reconociéndolo por su nombre, ubicándolo en una locación específica: la Provincia de Malleco, Región de La Araucanía. Le llama “mi tierra verde”, declarando su filiación biográfica. Esta misma condición de familiaridad tiñe el poema de una cadencia lenta, afectada y sentida, que avanza dolida y quejumbrosa, para luego, al final, transformarse en arenga.

La acabada descripción del bioma nos recuerda que Neruda es un gran conocedor de los bosques australes. De la impresión primera ante el territorio devastado, ajustando nuevamente la enunciación (una “atención enfocada” como la llamó José Emilio Pacheco [en Binns, 2004, p. 19]) sobre su propia memoria, procede a realizar una de las descripciones más acabadas de un bosque en la poesía chilena. Nada escapa de su vista aguda, ni las gotas de agua, ni raíces, ni las hojas, ni pequeños escarabajos o arañas. Se desprende de sus versos el conocimiento botánico ya desplegado en *Canto general*. Los nombres de las localidades, la identificación y descripción exactas de las especies arbóreas, el retrato realista, objetivo, pero íntimo de la selva y sus seres (el adjetivo posesivo “mi” se repite a lo largo de todo el poema),

son un índice de una raigambre al territorio natural que revela el sentir topofílico de la poesía nerudiana y, por tanto, de su vocación ecológica.

Niall Binns nos recuerda que somos seres situados, que “ser siempre es estar”. Ver el entorno despersonalizadamente es sucumbir al desarraigo propio de la modernidad, a la alienación (2004, p. 19). Neruda vuelve al lugar, vuelve a la provincia, y se identifica dolorosamente con su expolio. No es un lugar cualquiera, es el escenario de su infancia y adolescencia. Los bosques fueron la primera lección poética, la iniciación de su temple telúrico, pues en ellos aprendió las dinámicas de la materia, el misterio de la interdependencia de los seres y, por ende, del binomio vida y muerte (Loyola, 2006). Esta familiaridad con el territorio y el medio se manifiesta en la forma específica de nombrar lugares y especies: no es un bosque o especies en genérico o en abstracto, poseen un nombre, una identidad definida.

La representación del bosque vuelve a relacionarse con la figura de la madre, por pródiga y nutricia. Por lo mismo, el hablante siente mucho más la afrenta contra la tierra. Identifica a la industria agraria como la responsable y al incendio de montes como su principal, extendida e infame práctica para conseguir espacio para la explotación agrícola. Las imágenes del daño sobrecogen y dan la impresión de actos criminales, irracionales, desafectados de toda consecuencia. El poema desarrolla principalmente la paradoja de que la industria alimenticia socaba la misma posibilidad de alimentar a los hombres en el futuro. En “Oda a la madera” el trabajo del leñador recoge los dones del bosque. Supone el trabajo con las materias, con el medio, con el que se compromete y compenetra; fundada en el respeto del hombre con su medio, asegura una relación sustentable a futuro. En “Oda a la erosión...” esta relación desaparece: la tierra ha sido arrasada, deshecha su “matriz materna”, lo que compromete el futuro del hombre.

El poema no escatima en las imágenes de catástrofe, en acusar el absurdo e irracionalidad de las prácticas industriales. Sin embargo, el último giro del poema nos presenta una alocución optimista: “Vamos a contener la muerte!”. En lo que acaso sea la más significativa de las apelaciones a una ecología sostenible que pueda leerse en un poema, el hablante nos conmina a una acción urgente de protección del territorio, nos llama “a renovar la selva prometida”, en directa analogía con la mitología edénica. Pero la selva prometida no es futura, sino anterior, se debe renovar. El ser humano debe religarse, volver a “establecer raíces” con el territorio, para poder “plantar esperanza”. Es decir, plantearse un habitar en equilibrio sustentable con el medio, con el mundo. De esta conciencia depende el futuro mismo de la patria, el pan de nuestros hijos.

El retrato del desastre ecológico y sus consecuencias presentes y futuras confirman esta constante vocación crítica de Neruda respecto a la conciencia moderna. El imperio de lo racional revela su irracionalidad. En base a esta contradicción, Neruda invierte la lógica moderna que entrona la racionalidad como eje del progreso humano; en su lugar nos ofrece una mirada afectiva al mundo: una ética del afecto. Como en “Oda a la madera”, Neruda nos muestra cómo todo se interconecta, depende de las interrelaciones entre seres, de la metamorfosis de las materias, es decir, de un vínculo relacional, de una afectividad de las materias y el mundo, que configuraría una nueva forma de relacionarse lo humano y lo no humano. Una nueva forma de habitar. Lo racional, en este sentido, sería relacionarnos afectivamente con el entorno, es decir, en base a una ética topofílica. No es casual en las *Odas* la representación del bosque como una madre nutricia. El relacionarnos poéticamente con el mundo, en este caso, desde una mitología material y no sobrenatural, nos acerca a volver a entender que somos parte de un todo organizado y con sentido (Armstrong, 2022)⁶, no solo elementos dispersos en una *res extensa* disponible para la medida y el expolio.

5. El bosque de la memoria

En *Memorial de Isla Negra*, Neruda retrotrae la poesía al sujeto poeta, que ya no aspira a la transparencia de las odas, presentándonos una obra autobiográfica en verso, en la que el hablante se busca a sí mismo a través de la revisión de su propia historia en clave de épica personal. En estos poemas, el sujeto poético no solo emprende una búsqueda de su pasado, sino que también una búsqueda de sí mismo, del mundo y la naturaleza, reflexionando en cada uno de ellos desde las perspectivas de las distintas etapas de su vida. La materia y naturaleza (para nuestro interés: madera-bosque) será clave para ese encuentro con su propia identidad, pues en ella se revelan ciertos misterios de su origen, formación, oficio y destino. Según Schopf, el encuentro con su pasado está orientado por un estado de ánimo melancólico, que suele manifestar en “luces” y “sombras”, que no se refieren tanto a bueno/malo o felicidad/tristeza, porque existen dimensiones más o menos impenetrables, esenciales, en la vida propia y en la realidad (2000, p. 128). Por tanto, la claridad u oscuridad del registro dependerá de qué tan profundo o elemental le sea el misterio que busca revelar. No será el mismo tono sencillo y claro del Neruda de vocación política comunista, que aquel oscuro y metafísico que busca revelar el misterio de la vida y muerte entre los bosques. Así, el plano de lo político y social se nos presentará de modo más ameno que el intento progresivo por develar los

6 *Naturaleza sagrada* (Editorial Crítica, 2022), de Karen Armstrong.

misterios de la materia. Aquí, Yurkievich nos recuerda que el sujeto poético del *Memorial* “vuelve a refrendar la comunión planetaria con la naturaleza nativa; estremecedoramente dice la persistente, poderosa transustanciación del poeta con la geografía austral” (1999, p. 27). Para nosotros, en *Memorial de Isla Negra*, la representación de la Naturaleza alcanza su plenitud en poemas que funden lo claro y lo oscuro, lo real y lo metafísico, lo mítico y lo científico, el conocimiento material y la imaginación poética, así como la alternancia de los planos de lo objetivo y subjetivo en función del relevo de las agencias entre poeta y naturaleza.

Abunda el *Memorial* de referencias al bosque. Es uno de los tópicos que le merece más atención y alcanza un nivel interpretativo superior. Como previmos, los rasgos de la poesía nerudiana, lo autobiográfico, la relación con la realidad material del mundo y la reflexión del oficio de poeta, son claramente distinguibles en algunas de estas representaciones. Para el caso, nos centraremos en “El cazador en el bosque”, poema de la parte IV del *Memorial*.

Al bosque mío entro con raíces,
con mi fecundidad: De dónde
vienes?, me pregunta
una hoja verde y ancha como un mapa.
Yo no respondo. Allí
es húmedo el terreno
y mis botas se clavan, buscan algo,
golpean para que abran,
pero la tierra calla.

Callará hasta que yo comience a ser
substancia muerta y viva, enredadera,
feroz tronco del árbol erizado
o copa temblorosa.

*Calla la tierra para que no sepan
sus nombres diferentes, ni su extendido idioma,
calla porque trabaja
recibiendo y naciendo:
cuanto muere recoge
como una anciana hambrienta:
todo se pudre en ella,
hasta la sombra,*

el rayo,
los duros esqueletos,
el agua, la ceniza,
todo se une al rocío,
a la negra llovizna
de la selva. [...] ⁷

Como en “Entrada a la madera”, volvemos al peregrinaje del sujeto poético al bosque, desde donde indaga acerca de la naturaleza de la realidad. Como hemos visto, Neruda recurre al espacio bosque para reflexionar respecto a las materias del mundo y, desde ahí, explorar la esencia y posibilidades de su propio ser. Entonces, como advertimos con anterioridad, la enunciación es emboscada y sugiere una pesquisa del sujeto poético en lo profundo del bosque, que es reflejo de su propio ser.

Enmarcado en el *Memorial*, entendemos la orientación biográfica del poema, a la vez de la importancia del bosque en la identidad del poeta. Su primer contacto con el bosque fue la madera del hogar: “Las tablas de la casa olían a bosque, / a selva pura. / Desde entonces mi amor fue maderero / y lo que toco se convierte en bosque.” (Neruda, 2018, tomo IV, p. 295). La obra de Neruda está llena de estas referencias a la importancia del bosque y la madera en su infancia y lo trascendente de esto en su poesía y en su forma de percibir y entender el mundo. Por lo tanto, podemos especular que el bosque de “El cazador en el bosque” es precisamente un bosque de la selva valdiviana. Es más, se acentúa, como en “Oda a la erosión...”, la pertenencia afectiva del hablante con el lugar: “Al bosque mío entro con raíces [...]”⁸. El hablante es este “cazador” que entra al bosque en búsqueda de raíces con las que conectar, del enraizamiento, una búsqueda profunda de los sustentos que une su existencia y su palabra con el mundo.

El hablante vuelve al tono personal e íntimo de “Entrada a la madera”. De algún modo, en esta constante búsqueda experimental nerudiana de decir lo mismo, podríamos conjeturar que “El cazador en el bosque” es un eco de “Entrada a la madera”. Alejándose del tono lírico optimista y claro de las *Odas*, recurre a una poesía reflexiva a la vez que intuitiva. Además, comparte ese aire introspectivo que lo une al paisaje interior que es el bosque, solitario y profundo. En este caso, el sujeto de *Memorial* posee un temple de ánimo que lo distancia de la efusividad sublimada de “Entrada a la madera”. Su trayecto, si bien complicado por la misma materia del

⁷ La cursiva es del original.

⁸ El subrayado es mío.

bosque, está mediado por la experiencia y por un propósito: va en búsqueda de raíces.

La representación del bosque es de un espacio primigenio, genitivo, nutricional, pero ya no nos remite a una madre. Sin embargo, no se desprende de su cualidad femenina. Una fuerza germinal que “trabaja recibiendo y naciendo”. Neruda la representa como “una anciana hambrienta” en la que todo se pudre, incluso la luz del sol. Ya no es la iglesia de las anteriores representaciones. Las directas consideraciones metafísicas han desaparecido y junto con ella la metáfora. En el poema se despliega un retrato crudo, pero que no solo puede entenderse como meramente realista. Como señala Loyola, en lo que distingue como el ciclo nerudiano entre 1958 y 1967, lo autobiográfico testimonia también esa función totalizante de la poesía post *Odas*: una tendencia contradictoria en lo lógico, pero prodigioso en lo poético: la amalgama y pugna entre idealismo y realismo. La selva valdiviana es el escenario del ciclo vital, en el que todo se pudre y todo nace; esta realidad cruda de compostaje, de reciclaje de materias, de descomposición y recomposición, posee un trasunto ideal, ontológico. Como se deduce del mismo *Memorial*, las vidas del poeta son múltiples, y en el humus de la memoria se acumulan en una multiplicidad que da como resultado un sujeto que nunca es unívoco, sino múltiple: las “vidas del poeta”. Ese ser uno y todos en constante contaminación existencial, en reciclaje constante, caracteriza este periodo autobiográfico, en el que todos los *nerudas* se encuentran. Y ello corresponde a la figura del bosque, en que todo ser y materia está siendo en sí misma y en el todo a la vez. En el bosque todo se descompone y a la vez, en el mismo flujo, se unifica, vive y muere indistintamente. El bosque es, como ya hemos dicho, materia y modelo del ser en el mundo. Y es este modelo del que el poeta se nutre como tal.

Entonces, en este aliento realista e idealista discurre el poema. Señal de ello es el equilibrio entre imagen poética del bioma y la personificación del bosque y sus entes. Así, el hablante, un poeta en este caso, acude a la materia bosque para que le revele las palabras, que le muestre las raíces mismas del ser, de las que ha de alimentar su poesía. La reflexión respecto a su oficio lo lleva a buscar la clave de la existencia en la profundidad del bosque, donde se revela el misterio de la materia. Para ello, el poeta mismo debe trasuntar en materia descomponible, pues el bosque “[c]allará hasta que yo comience a ser sustancia muerta y viva”. El secreto, la palabra del bosque, no se le revelará a quien no sea capaz de, como en “Entrada a la madera”, ser uno con el mundo. Es decir, quien se desapegue de su ego. Nuevamente, el adelgazamiento del yo, un adelgazamiento ontológico, viene a significar la condición de convivencia del sujeto poético con el todo. Y es en este momento cuando el nombre y el lenguaje del bosque le es revelado. En este sentido, toda-

vía encontramos resabios de esta conducta reverencial del sujeto poético hacia el bosque. Sigue siendo un lugar votivo, donde se revela la gracia de la palabra, y, por tanto, se establece una relación topofílica, de habitar afectivo del bosque.

El sujeto poeta intuye que las raíces son la respuesta de su búsqueda. Las raíces conectan todo en el bosque, implican una red de relaciones. Unen lo profundo con lo superficial, la sombra con la luz. Como en la poesía, en el detritus acumulado de experiencias e influencias, de la memoria y el corazón sombrío del poeta, se gestan las palabras que verán la luz en el poema. Neruda mismo recicla una y otra vez el motivo bosque para ensayar nuevas interpretaciones y visiones de la naturaleza y el mundo. Esta metáfora no es menor si pensamos al poeta y su obra como el producto mismo de un lugar, como parte de un ecosistema natural y cultural (Binns, 2004, p. 20).

“Sombrio es el trabajo para que las estrellas sean verdes”, declara el hablante al final del poema como señalando una moraleja. Todo fluye, todo está en red, en sistema, las raíces profundas y las hojas del dosel. Esta interrelación agencial de las materias es en sí un modelo ecológico y a la vez es poético. Lo poético, como ya hemos dicho, nace de lo profundo, del humus o detritus del corazón y la memoria del poeta, de sus experiencias. El poeta, como el bosque, recicla constantemente metáforas e imágenes con el fin de entender y comunicarse con el mundo, tanto natural como cultural, que, en el caso de Neruda, están relacionados inequívocamente.

6. Conclusiones

La representación del bosque en Neruda contempla un sujeto poético comprometido afectivamente con el lugar-bosque. Difiere su temple de ánimo en función de su enunciación, siendo la enunciación emboscada la que lo llama a un estado de autorreflexión interior que luego proyecta como modelo ontológico del mundo. En la inmanencia material del bosque es capaz de reconocer el flujo de agencias que une a la parte con el todo y, por tanto, la clave de la trascendencia en la naturaleza. Esto trascendental se representa principalmente en la metáfora de la iglesia, que, a la vez, nos enfrenta a una reflexión metafísica, que se resuelve en una visión sagrada de la naturaleza misma, pero sin el componente sobrenatural. También la representación nos acerca a la manifestación femenina de la matriz, la madre nutricia, pródiga de dones para el hombre y de la cual depende la gestación y mantenimiento de la cultura misma. La madera, como objeto y materia, simboliza esta unión entre naturaleza y cultura, entre lo humano y lo no humano. Desde esta conciencia emerge un llamado

ético de afecto y cuidado del bosque, de apreciación topofílica, que invita a un habitar ecológico del territorio, con responsabilidad y bajo un criterio sustentable.

La poesía de los bosques en Neruda posee un superlativo valor ecocrítico. Desde lo más evidente, como el llamado a la restauración y cuidado del bosque en “Oda a la erosión...”, hasta en la oscura densidad topofílica de “Entrada a la madera”. Pero lo que más resalta es una orientación ontológica que sugiere el adelgazamiento del sujeto poético en función de su relación con los otros seres del mundo, humanos o no. En este sentido, podemos señalar que Neruda anticipa no solo un carácter ecológico, sino que también es posible leerlo sin pérdida dentro de las ideas del nuevo materialismo. Jenny Haase (2019), en “‘Dulce materia’. Reflexiones sobre materialidad y poética en Pablo Neruda”, desarrolla bastante bien este punto. Reflexionando como lo hemos hecho, toma como caso concreto el motivo de la madera, y se interroga “hasta qué punto el discurso poético nerudiano implica una sensibilidad particular por los aspectos materiales de la vida y si conlleva la posibilidad de una lógica otra”, que supere las dicotomías sujeto/objeto y, sobre todo, el antropocentrismo moderno.

Creemos que la poesía de Neruda, en efecto, se enfrenta a representaciones occidentales modernas que ven la naturaleza y la materia como trasfondo inerte, mudo y pasivo, una sustancia extensa dispuesta a ser cuantificada y medida, dispuesta incondicionalmente a la voluntad del ser humano (Maccioni, 2022, pp. 168-169). El bosque, como escenario epónimo de la agencialidad y vitalidad de las materias, nos presenta una materialidad que nunca es solo una mera masa determinada e inerte: “un exceso, fuerzas plurales, procesos relacionales complejos mantienen a la materia activa, creativa, productiva, impredecible” (*ibid.*, p. 170). En ese espacio, lo humano es uno más entre otros entes, materia entre las materias, compartiendo el destino circular de vida y muerte, de devenir en otros, compostaje constante, como la madera del bosque. El ser humano es igualado ontológicamente a las demás materias, de las que está conformado y a las cuales conforma, y esta revelación lo libera de su solipsismo existencial, del caos que él mismo ha provocado, y lo emparenta afectivamente con el mundo. El bosque modela la materia y es modelo del mundo en su constante devenir. De ahí que resuene con mayor claridad aquella misteriosa sentencia de Neruda en *Confieso que he vivido*: “Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta”.

7. Referencias bibliográficas

- Aguilar, I. (2012). *La casa, el sí mismo y el mundo: un estudio a partir de Gaston Bachelard*. [Tesis Doctoral]. Universitat de Barcelona.
- Alazraki, J. (1974). XV. La estructura de la Oda Elemental. En Flores, Á. (comp.), *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda* (pp. 223-238). <https://www.neruda.uchile.cl/critica/alazraki.html>
- Alonso, A. (1976). *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Gredos.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Binns, N. (2004). *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Claro, A. (2014). *Imágenes de mundo*. Ediciones Bastante.
- Concha, J. (2015). La vanguardia en Chile: formas de una tierra. *Anales de Literatura Chilena*, (23), 213-228. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.23.13>.
- Concha, J. (1973). *Neruda (1904-1936)*. Editorial Universitaria.
- Concha, J. (2004). En torno a las Residencias. *Estudios Públicos*, 94, 47-70.
- Concha, J. (1973). Pablo Neruda. Sexo y pobreza. *Revista Iberoamericana*, 82-83, 135-158.
- Concha, J. (2013). Confieso que he vivido y su dimensión transpoética. *Anales de la Literatura Chilena*, (19), 227-253.
- Dardel, E. (2013). *El hombre y la tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Haase, J. (2019). "Dulce materia". Reflexiones sobre materialidad y poética en Pablo Neruda. *Revista Letral*, (22), 246-260. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i22.7975>
- Herrison, R. (1992). *Forest. The shadows of the civilisation*. The University of Chicago Press.
- Loyola, H. (1964). Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda. *Aurora*.
- Loyola, H. (2006). *Neruda. La biografía literaria I. La formación de un poeta (1904-1932)*. Seix Barral.
- Loyola, H. (2007). La dimensión científica en la obra de Neruda. *A Contra Corriente*, 5(1), 12-28.
- Maccioni, F. y Jorge, J. (2022). Nuevos Materialismos. Aproximaciones al materialismo vibrante de Jane Bennet. *Cuadernos Del Sur Letras*, (52), 167-176. <https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/3815>
- Maderuelo, J. (2015). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abad Editores.
- Meaza, G. et al. (2022). *El bosque integral*. Jolube Consultor Botánico y Editor.
- Neruda, P. (2018). *Poesía completa* (Números 1, 2, 3, 4). Editorial Planeta Chilena S. A.
- Núñez Ramos, R. (1998). *La poesía*. Editorial Síntesis.
- Salerno, N. (2005). Neruda: sus críticos y sus biógrafos. *Estudios Públicos*, (94), 5-46.
- Santamaria, A. (2015). *El arte emboscado: el regreso al bosque en la práctica artística desde 1968*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

- Schopf, F. (2000). Recepción y contexto de la obra de Pablo Neruda. En Schopf, F., *Neruda comentado* (pp. 76 -130). Random House Mondadori.
- Schopf, F. (1996). Prólogo. En Neruda, P., *Residencia en la Tierra* (pp. 1-15). Editorial Universitaria. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/residencia-en-la-tierra--0/>
- Serrano, V. (2014). *Naturaleza Muerta. La mirada estética y el laberinto moderno*. Editorial UV.
- Sicard, A. (1981). *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*. Gredos.
- Sicard, A. (2000). “El hijo de la luna”: crítica y valoración del sujeto poético en la obra de Pablo Neruda posterior a Canto General. En Schopf, F., *Neruda comentado* (pp. 266-280). Random House Mondadori.
- Sicard, A. (2011). *El Mar y la ceniza. Nuevas aproximaciones a la poesía de Pablo*. LOM Ediciones.
- Snider, G. (2016). *La práctica de lo salvaje*. Varasek Ediciones.
- Torre, G. (1968). Imagen y metáfora en la poesía de vanguardia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (224-225), 275-296.
- Tuan, Y.-F. (2013). *Geografía romántica*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Tuan, Y.-F. (2007). *Topofilia*. Editorial Melusina.
- Vidalou, J.-B. (2020). *Emboscarse, Habitar y Resistir en los Territorios en Lucha*. Errata Naturae Editores.
- Von Stackelberg, J. (2004). “Realismo poético” de Pablo Neruda: la “Oda a un albatros” y “El albatros” de Baudelaire. *Revista Chilena de Literatura*, (65), 13-29.
- Yáñez, M. (2017). *El bosque literario: Genealogía de un paisaje simbólico*. [Tesis doctoral]. Universitat Pompeu Fabra.
- Yurkevich, S. (1999). Escalas de madurez. En Neruda, P., *Obras completas II. De “Odas elementales” a “Memorial de Isla Negra” (1954-1964)* (pp. 9-32). Galaxia Gutenberg.