

**“ENTRADA A LA MADERA”:  
UN COMENTARIO\***

**Arturo Fontaine Talavera**

Éste es el poema que más leo de Neruda. De tanto leerlo me empezó a dar curiosidad lo que se había escrito sobre él, que es harto, como se notará aquí. Neruda es ritmo y metáfora. En ambos aspectos, según se quiere mostrar en este artículo, hay rastros de Proust al que Neruda transforma y hace propio. El comentario sólo aspira acompañar al lector mientras avanza por este poema inolvidable, en verdad, uno de los más grandes de la lengua.

---

ARTURO FONTAINE TALAVERA. Licenciado en Filosofía, Universidad de Chile. M. A. y M. Phil. en Filosofía, Columbia University. Director del Centro Estudios Públicos. Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile. Autor de los libros *Nueva York* (poesía) (Editorial Universitaria, 1976); *Poemas Hablados* (poesía) (Francisco Zegers, Editor, 1986); *Tu Nombre en Vano* (poesía) (Editorial Universitaria, 1995); *Oír su Voz* (novela) (reeditado por Alfaguara, 2003), y *Cuando Éramos Inmortales* (novela) (Editorial Alfaguara, 1998).

\* Agradezco los comentarios y sugerencias de Nicolás Salerno.

## “E ntrada a la 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.*

*Caigo en la sombra, 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 substancia y silencio.*

*Dulce materia, oh rosa de alas secas,  
en mi hundimiento tus pétalos subo,  
con pies pesados de roja fatiga,  
y en tu catedral dura me arrodillo  
golpeándome los labios con un ángel.*

*Es que soy yo ante tu color de mundo,  
ante tus pálidas espadas muertas,  
ante tus corazones reunidos,  
ante tu silenciosa multitud.*

*Soy yo ante tu ola de olores muriendo,  
envueltos en otoño y resistencia:  
soy yo emprendiendo un viaje funerario  
entre tus cicatrices amarillas:  
soy yo con mis lamentos sin origen,  
sin alimentos, desvelado, solo,  
entrando oscurecidos corredores,  
llegando a tu materia misteriosa.*

*Veo moverse tus corrientes secas,  
veo crecer manos interrumpidas,  
oigo tus vegetales oceánicos*

*crujir de noche y furia sacudidos,  
y siento morir hojas hacia adentro,  
incorporando materiales verdes  
a tu inmovilidad desamparada.*

*Poros, vetas, círculos de dulzura,  
peso, temperatura silenciosa,  
flechas pegadas a tu alma caída,  
seres dormidos en tu boca espesa,  
polvo de dulce pulpa consumida,  
ceniza llena de apagadas almas,  
venid a mí, a mi sueño sin medida,  
caed en mi alcoba en que la noche cae  
y cae sin cesar como agua rota,  
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,  
a vuestros materiales sometidos,  
a vuestras muertas palomas neutrales,  
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,  
y ardamos, y callemos, y campanas.*

## I. INTRODUCCIÓN

“Entrada a la Madera” es uno de tres poemas que fueron publicados juntos bajo el título de *Tres Cantos Materiales* en abril de 1935, en Madrid. Los otros dos son “Apogeo del Apio” y “Estatuto del Vino”. Posteriormente se incorporan a la segunda *Residencia* como su capítulo cuarto y manteniendo el título (Cruz y Raya, 1935). La plaquette de abril fue hecha por un grupo de escritores como homenaje “al gran poeta Pablo Neruda cuya evidente fuerza creadora... está produciendo obras personalísimas, para honor del idioma castellano. Nosotros, poetas y admiradores del joven e insigne escritor americano, al publicar estos poemas inéditos —últimos testimonios de su magnífica creación— no hacemos otras cosas que subrayar su extraordinaria personalidad y su indudable altura literaria”. Firman Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Miguel Hernández y muchos más (V. Teitelboim, pp. 194-195). Gabriela Mistral escribió en el diario *El Mercurio*, a un año de su publicación, que estos poemas “valen no sólo por una obra individual: podrían también cumplir por la poesía entera de un pueblo joven” (G. Mistral, p. 180).

Según Loyola, fueron escritos “en la intersección de 1934 y 1935, al comienzo del invierno” (H. Loyola, p. 53). El 6 de diciembre de 1934 Neruda da un recital en la universidad, en Madrid. Lo presenta García Lorca: “La poesía de Pablo Neruda se levanta con un tono nunca igualado en América de pasión, ternura y sinceridad” (F. García Lorca [1934], 1969, pp. 147-148). Según David Schidlowsky (p. 216), Neruda lee en esa ocasión los tres cantos materiales.

En Santiago la editorial Nascimento ha publicado ya la primera *Residencia*. El poeta ha sido acogido en Madrid con entusiasmo y amistad por poetas como García Lorca, Alberti, Aleixandre, entre otros, y ha conocido a Delia del Carril, que será su mujer y con quien vivirá algo de veinte años. Una carta a su amigo, el escritor uruguayo Héctor Eandi, del 4 de enero de 1935, da fe del estado de ánimo de Neruda, que contrasta con el sentimiento de soledad y desamparo que trasuntan las cartas que le ha enviado antes desde el Oriente. “Estoy viviendo muy contento (...). De amigos siempre estoy rodeado de ellos (...). Yo que he vivido mi adolescencia lleno de aspereza vital me convido de la bondad de las gentes” (P. Neruda, *Obras Completas*, tomo V, p. 971 y 972). Pero la terrible enfermedad de su hija y su matrimonio malavenido con María Antonia Hagenaar (Maruca), ensombrecen estos momentos de triunfo y felicidad.

Neruda se ha sumido en la poesía española y, en especial, en Quevedo, “mi padre mayor” (P. Neruda, “Viaje al Corazón de Quevedo” [1939], *Obras Completas*, tomo IV, p. 456). En el verso endecasílabo de “Entrada a la Madera” seguramente hay una huella de estas lecturas. “Hay una sola enfermedad que mata, y ésta es la vida. Hay un solo paso, y es el camino hacia la muerte. Hay una manera sola de gasto y de mortaja, que es el paso arrastrador del tiempo que nos conduce. Si al nacer empezamos a morir... no somos parte perpetua de la muerte, no somos lo más audaz, lo que ya salió de la muerte? No es el transcurrir en vano, no es el Ecclesiastés ni el Kempis (...) sino la llave adelantada de las vidas (...). Quevedo ha sido para mí no una lectura, sino una experiencia viva, con toda la rumorosa materia de la vida” (P. Neruda, “Viaje al Corazón de Quevedo” [1942], *Obras Completas*, tomo IV, p. 457).

La temporalidad como fenómeno esencial de la vida humana está en la médula de la visión poética de Neruda. El parentesco que él mismo traza con Quevedo lo comunicaría, a través suyo, con Séneca. Pero en Neruda hay una angustia real y persistente, un dolor como el de Proust, ante el hundimiento y la precariedad de lo que se es, que en Séneca ya ha sido sofocada. La resignación en las *Residencias* es más una lucha y un puerto anhelado que un estado de paz obtenido. Pero en “Entrada a la Madera”

Neruda se acerca, más que en muchos otros poemas, a plantear la sabiduría humana que busca y, de pronto, consigue y lo llena de gozo. Lo que Neruda dice de Quevedo, dice de Quevedo pero también, y mucho, de Neruda mismo.

### Neruda y Proust

Neruda es ritmo y metáfora. Su poder de penetración en lo real proviene de la extraordinaria integración de ambos. Creo que se nutrió, en parte, de un Proust muy bien asimilado a su propia sensibilidad. Proust a menudo ensaya varias maneras de decir lo mismo y consigue así un ritmo envolvente y sostenido. Tal como lo hará Neruda, Proust avanza con tanteos, con aproximaciones sucesivas: “Albertina, en una germinación, en una multiplicación de sí misma, en una eflorescencia carnosa de colores oscuros había añadido” (*La Prisionera*, p. 72). Gracias a la repetición de “en una” tres veces mantiene el ritmo y agudiza la atención. Proust hace de la descripción una indagación a base de analogías y metáforas: “y a veces se estiraban aquellas manos delante de Andrea como magníficos lebreles, con actitudes de pereza o de profundos ensueños, con bruscos alargamientos de falange” (*A la Sombra de las Muchachas en Flor*, p. 558). Ese “o” es otro elemento muy de Proust y de Neruda: “como un tubo lleno de viento o llanto, / o una botella (...)” (“Barcarola” en la segunda *Residencia*). Como lo son los “y” acompañados de comas que suscitan un suspenso en la comprensión: “Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, // cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, // solos, más frágiles, más vivos, // más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, // el olor y el sabor perduran mucho más, // y recuerdan, y aguardan, y esperan (...)” (*Por el Camino de Swann*, p. 63). Esos tres últimos verbos precedidos de “y” producen un efecto sonoro que se acerca al de los versos finales de “Entrada a la Madera”: “y ardamos, y callemos, y campanas”. He introducido el signo // en el párrafo para marcar más la pausa que Proust indica con la coma y que en Neruda evoluciona y se transforma hasta llegar a ser la pausa del término de un verso.

La capacidad de sumergirse en lo hondo, no de un objeto, sino de las sensaciones que causa y del trozo de tiempo que rescata es lo que busca Proust a través de toda su novela. Neruda al iniciar el examen de sus piernas en “Ritual de mis Piernas” (primera *Residencia*) dice “con ternura infinita, con mi acostumbrada pasión”. La obra de Proust está llena de momentos en los que se detiene en alguna cosa concreta y material, y busca metáforas y comparaciones que la revelen, pero no en su aspecto

puramente exterior sino que con sus asociaciones y resonancias subjetivas. Estas descripciones de Proust son exploraciones agudas y profundas que, a la vez, poseen tal entusiasmo, ternura, comprensión humana y capacidad de gozo que hacen de ellas verdaderas celebraciones, en ocasiones, verdaderas odas. Hay una infinidad de ejemplos posibles. Aquí va uno acerca del sonido de las campanas de San Hilario: “comíamos fruta, pan y chocolate, sentados allí en la hierba, hasta dónde venían horizontales, débiles, pero aún densos y metálicos, los toques de la campana de San Hilario, que no se mezclaban con el aire que hacía tanto tiempo que estaban atravesando, y que, asargados por la palpitación sucesiva de todas sus líneas sonoras, vibraban a nuestros pies, rozando las flores” (*Por el Camino de Swann*, p. 205).

Proust, en el último libro de su larga novela, reflexiona sobre “el milagro de la analogía” y la metáfora, que configuran, como en Neruda, la sustancia misma de su estilo. “El gesto”, dice, “el acto más sencillo permanece clausurado como en mil vasos cerrados cada uno de los cuales estuviera lleno de cosas de un color, de un olor, de una temperatura absolutamente diferentes” (*El Tiempo Recobrado*, p. 216). Nótese el color, olor, temperatura, términos que Neruda emplea mucho y a los que acude en “Entrada a la Madera”: “color de mundo”, “olores muriendo”, “temperatura silenciosa”.

Y más adelante insiste: “Una hora, no es sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas. Lo que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos... relación única que el escritor debe encontrar para encadenar para siempre en su frase los dos términos diferentes. Se puede hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito”, afirma, “pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia” (*El Tiempo Recobrado*, p. 238 y 239). Proust sostiene que la vida hace “conocer la belleza de una cosa en otra” y que el escritor, a través, de la metáfora sigue ese camino tomando dos sensaciones diversas, aislando su esencia común” y reuniendo una y otra, para “sustraerlas a las contingencias del tiempo”. (*El Tiempo Recobrado*, p. 239). El “trabajo del artista” consistirá, entonces, en “intentar ver bajo la materia, bajo la experiencia, bajo las palabras”; se tratará de un “retorno a las profundidades donde yace, desconocido por nosotros, lo que realmente ha existido” (*El Tiempo Recobrado*, p. 246 y 247).

A la inversa, el aburrimiento para Proust es “quedarse en la superficie de sí mismo, en vez de continuar viajes de exploración por dentro de las profundidades” porque “no somos al modo de fábrica arquitectónica a la que se pueden añadir piedras desde afuera, sino árboles que sacan de su propia savia cada nuevo nudo de su tallo, cada capa superior de su follaje” (*A la Sombra de las Muchachas en Flor*, p. 546).

A partir de marzo de 1928 el prestigioso crítico literario Hernán Díaz Arrieta, Alone, publica en el diario *La Nación* de Santiago de Chile, ocho magníficos ensayos sobre la obra de Proust. Sus títulos son indicativos: “La Situación de Proust: El Estilo”, “La Poesía”, “El Humorismo”, “El Amor”, “El Sentimiento de la Naturaleza”, “La Idea de Inmortalidad”, “El Tiempo” y “El Temperamento Femenino”. Es lo mejor que escribió Alone. Configuran una mirada honda y completa acerca de Proust. Curiosamente, significativamente, Alone nunca reunió estos ensayos en un libro, lo que ha venido a ocurrir recién hace dos años (véase Daniel Swinburn, 2002).

¿Leyó esto Neruda? Cuando estos ensayos se publican Neruda ya está desde hace un año en Rangún, oficiando de cónsul. Pero colabora con *La Nación* enviando algunas crónicas. Una de ellas, “Nombre Muerto”, aparece el 20 de mayo de 1928. En ese mismo diario viene el artículo de Alone, “La Inmortalidad en Proust”. Es probable que Neruda recibiera *La Nación* y, en particular, la de ese día. Según Teitelboim, en Rangún “está hambriento de diarios que vengan de América Latina” (V. Teitelboim, p. 140). En 1930 Alone hace un alcance en *La Nación* a la influencia del uruguayo Sabat Ercasty en Neruda. Desde Java, Neruda le manda una carta con aclaraciones, que Alone publica en el diario. En 1933 Alone publica su libro *Las Mejores Páginas de Marcel Proust*.

Neruda ha conocido personalmente a Alone en Santiago, quien escribió de él con entusiasmo apenas apareció *Crepusculario*. Ya antes, en 1923, Alone republica un poema de Neruda, “Pueblo”, que había aparecido en Temuco en la revista *Zig-Zag*. El contacto personal comenzó ese año. Ambos son buenos conocedores de la literatura francesa. Por ejemplo, Neruda publica en 1924 una antología de Anatole France, a pesar de que estima que es un escritor que “olvidó su destino” (editorial Nascimento). En 1931 Alone, en su libro *Panorama de la Literatura Chilena del Siglo XX*, pone a Neruda por encima de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pedro Prado, etcétera. Es, a su juicio, la gran figura de la poesía del siglo. Dice que “en Neruda podemos divisar por primera vez el caos poético (...) es el único temperamento que recibió esa corriente de disoluciones fundamentales cuando estaba en plena formación, de los doce

a los dieciséis años; y entre su estructura mental y la nuestra hay algunos siglos de distancia”. Alone habla de Neruda como quien sabe de su formación literaria de primera fuente. En el liceo de Temuco Neruda leyó a Baudelaire, Rimbaud, Verlaine. Su profesor de francés, Eduardo Torrealba, le abrió ese mundo. En esos años la directora del Liceo de Niñas de Temuco es Gabriela Mistral, quien se asombra de su poesía y le presta libros de escritores rusos como Chéjov, Tolstoi, Dostoievsky. Comienza así una amistad literaria duradera.

El 11 de febrero de 1930 Neruda le escribe a Eandi desde Ceilán: “Tengo un gramófono y una dosis de felicidad; la Sonata para piano y violín de César Franck (que Proust dice ser su mentada sonata de Vinteuil), es triste y dulce”. Proust escribe: “Y por no poder amar sino sucesivamente en el tiempo todo lo que aquella sonata me traía al ánimo, nunca llegué a poseerla entera: se parecía a la vida” (*A la Sombra de las Muchachas en Flor*, p. 122). Luego, el 5 de septiembre de 1931, le escribe desde Java: “Leo todo Proust por cuarta vez. Me gusta más que antes”. Neruda tiene entonces 27 años y ya se ha zampado todo Proust cuatro veces...

Mucho más tarde, en 1968, Jorge Edwards afirmará en la revista *Ercilla*, que la sonata del personaje proustiano, Vinteuil, podría ser de Debussy y no de César Franck, como habitualmente se dice. Neruda se hace cargo del punto en la propia revista *Ercilla*, de la que era colaborador, como Edwards, y asegura que la sonata y su famosa frase, que Proust describe en dos maravillosas e inolvidables páginas, tiene que ser de César Franck: “Yo viví con esa sonata”, cuenta Neruda. “Nunca leí con tanto placer y tanta abundancia como en aquel suburbio de Colombo”. Menciona a D. H. Lawrence, Aldous Huxley, T. S. Eliot, al “joven Hemingway”. En carta a Eandi nombra también a Joyce de quien, después, traducirá un poema. “Pero de vez en cuando volvía yo a Rimbaud, a Quevedo, a Proust (...) el más grande realista poético.” *Un Amor de Swann* “me hizo revivir los tormentos y las tormentas, los amores y los celos de mi adolescencia” y en esa frase musical de Vinteuil (Franck según Neruda) encontró “una desesperada medida de la pasión”. Y añade: “Los críticos que tanto han escarmenado mis trabajos no han visto hasta ahora esta secreta influencia que aquí va confesada. Porque allí en Wellawatta escribí yo gran parte de *Residencia en la Tierra*.”

¿Será Franck la “secreta influencia” o, más bien, lo que Proust sugiere de esa frase de Vinteuil? ¿No alude, en el fondo, al estilo de la novela de Proust? Neruda publica esto en la revista *Ercilla*, en 1968, y su texto se incorpora a *Confieso que He Vivido* (P. Neruda, *Obras Completas*, tomo V, pp. 162-163; y J. Edwards, *Adiós Poeta*, p. 88).



Cuenta Teitelboim que “los nombres de Marcel Proust y James Joyce” aparecían ya en las tertulias de los escritores que, entre ellos Neruda, se reunían en el Hércules, el Jote, el Venezia y la Posada del Corregidor. Y agrega: “Más tarde, cuando alguien inquirió sobre influencias recibidas, Neruda respondió: ‘Hay una de la cual nunca se habla y que, sin embargo, ha sido para muy importante: la influencia de Proust’” (V. Teitelboim, p. 65).

Neruda no es, por cierto, un imitador de Proust; tampoco un discípulo. Lee bien a Proust, y al absorberlo, lo convierte en un ingrediente de su propio estilo. “El escritor tiene el deber”, dice Neruda a propósito de las influencias literarias, “de pulverizar de una manera acendrada cuanto recibe y transformarlo perpetuamente” (P. Neruda, *Obras Completas*, tomo V, p. 1154).

El temperamento de Neruda es posible que haya tenido, sobre todo en ciertos momentos, puntos de contacto con el de Proust. Gabriela Mistral habla de “languidez de la manera y especialmente del habla” de Neruda. (G. Mistral, p. 183). Uno puede imaginar cuán lento y lánguido, cuán nerudiano ha de haber sonado Proust leído por Neruda con su voz, “la voz más físicamente acompañadora que yo haya escuchado nunca”, según escribió Vicente Aleixandre (V. Aleixandre, p. 409). Uno puede imaginar también al joven lector de Proust vestido como un diplomático inglés en el Strand, “el lugar más chic de todo el imperio británico de las Indias”, según oye decir. A Neruda, dicho sea de paso, le gustaba la ropa buena. Jorge Edwards cuenta que encargaba sus corbatas “a una exclusiva tienda de Roma” (J. Edwards, p. 15). “A él le repugna el encanto irresistible del Hotel Strand”, escribe Teitelboim, “su pompa retro, donde los señores británicos sonríen profesionalmente a la aristocracia birmana. Y detesta a aquellos aborígenes que están felices porque su país se convirtió en provincia (...) de la severa y lejana Reina Victoria. No son, sin embargo, puritanos. Allí se bebe whisky escocés a toda hora. Se juega al desaffo del lujo”. Y sigue diciendo Teitelboim más adelante: “Por los atardeceres al cónsul de Chile le gusta ir donde las bailarinas, a contemplar los movimientos del cuello, las ondulaciones de la cabeza, el giro de los ojos, así como de las caderas” (V. Teitelboim, p. 152). Estas últimas líneas son muy sugerentes. Uno imagina al poeta fascinado por la belleza y expresividad de esos cuerpos capaces de adoptar en el baile, se supone, dos mil posiciones diferentes y, al mismo tiempo, buscando metáforas y comparaciones con las que indagar y capturar en la red del lenguaje esa sustancia del cuerpo femenino “[l]leno] de frutas extendidas / y oculto fuego” (“Angela Adónica”, en la primera *Residencia*).

## Neruda y la madera

El asunto del poema, la madera, es connatural a Neruda. Años más tarde en “Oda a la Madera” del primer libro de las *Odas Elementales* (1952-1954), escribirá:

*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.*

En “Primer Viaje” del *Memorial de Isla Negra* (1962-1964), dice:

*Las tablas de la casa  
olían a bosque,  
a selva pura.  
Desde entonces mi amor  
fue maderero...*

*Confieso que He Vivido* (1974) comienza con una evocación del bosque chileno: “Se hunden los pies en el follaje muerto, crepité una rama quebradiza (...). Es un mundo vertical: una nación de pájaros, una muchedumbre de hojas (...). Tropiczo con una piedra, escarbo la cavidad descubierta, una inmensa araña de cabellera roja me mira con ojos fijos (...). Un tronco podrido (...). Hongos negros y azules le han dado orejas (...)”. Y hacia el final de esta sección: “Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta. De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo”.

Por supuesto Neruda evoluciona y cambia. Las citas de otros poemas y escritos en lo que se refiere a la madera no pretenden ignorar este hecho evidente. El tono directo y diáfano de las *Odas* no puede compararse a la atmósfera espesa y apesadumbrada de las *Residencias*. Sólo que en el caso de su intuición poética de la madera hay, pese a ello, imágenes recurrentes y un repetido intento por decir otra vez lo mismo de otra manera, como si las formulaciones anteriores fueran insuficientes o como si dudara

de lo hecho y hubiera de recomenzar. Estamos, creo, ante algo central en la vida de Neruda y a la que vuelve una y otra vez como a una fuente original de su poesía.

Creo que en “Entrada a la Madera” esa experiencia, esa compenetración con lo material alcanza su mayor densidad poética. Es propiamente una “entrada en la profundidad de las cosas” animado —como escribe en esa suerte de breve *ars poetica* que representa su artículo de 1935 “Sobre una Poesía Impura”— por “un acto de arrebatado amor”.

## II. COMENTARIO

Comienzo con la estructura métrica de la primera estrofa del poema.

Con **mi** / **razó** / na **pe** / nas, **con** / mis **de** dos,  
 con **len** / ta **sa** / guas **len** / ta **si** / nun **da** das,  
**cai** goal / im **pe** / rio **de** / los **no** / meol **vi** des,  
**au** na / te **naz** / at **mós** / fe **ra** / de **lu** to,  
**au** naol / vi **da** / da **sa** / la **de** / ca **í** da,  
**aun** ra / **ci** mo / de **tré** / bo **le** / sa **mar** gos.

Oó/ oó/ oó/ oó/oó  
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oó  
 Óo/oó/ oó/ oó/ oó  
 Óo/oó/ oó/ oó/ oó  
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oó  
 Óo/ óo/ oó/ oó/ oó.

Yámbico/ yámbico/ yámbico/ yámbico/ anfibráquico  
 Yámbico/ yámbico/ yámbico/ yámbico/ anfibráquico  
 Trocaico/ yámbico/ yámbico/ yámbico/ anfibráquico  
 Trocaico/ yámbico/ yámbico/ yámbico/ anfibráquico  
 Trocaico/ yámbico/ yámbico/ yámbico/ anfibráquico  
 Trocaico/ trocaico/ yámbico/ yámbico/ anfibráquico.

El ritmo insiste desde el primer verso y seguirá insistiendo en todo el poema intensificándose en el *in crescendo* de las últimas dos estrofas. Neruda en los primeros dos versos fija el tono y el ritmo. Predomina a lo largo del poema el verso endecasílabo. A mi juicio, el ritmo de Neruda exige cinco acentos (que marco en negrita) en cada endecasílabo, lo que da

origen a cinco pies. El poema emplea principalmente el pie yámbico (oó) de dos sílabas y acento en la segunda como en la palabra “*tenaz*”, y con un último pie anfibráquico (oóo) de tres sílabas y acento en la del medio como en la palabra “*caída*” que tiene un aire final, definitivo.

“*Con la razón apenas, con mis dedos,*”

Los dos primeros versos de la primera estrofa se componen sólo de pies yámbicos y terminan en un pie anfibráquico. La repetición del “con” dos veces recalca el compás. Ese ritmo sugiere un estado de ánimo de búsqueda sincera y reflexión. Se contrastan dos vías de acceso a la realidad: la razón y el sentido del tacto: “*con mis dedos*”. Ese “*apenas*” da a entender que para lo que se inicia habrá que confiar más en los dedos, en el tacto.

“*con lentas aguas lentas inundadas,*”

No es la tierra la inundada. Las aguas mismas están inundadas, es decir, invadidas o ahogadas por más aguas. Y tanto unas como otras avanzan lentamente. Los acentos van cayendo sobre la segunda, la cuarta, la sexta, la octava y la décima sílaba como reiterando un oleaje muy lento y suave, pero incesante. A la repetición de “con” por tercera vez se agrega la de “*lentas*”, que añade a esa igualdad del ritmo la igualdad de la palabra misma en la que se insiste. Además las vocales “e” y “a”, “a” y “a”, “e” y “a”, “a” y “a” unidas a las consonantes “l” “g” y “d” ayudan a transmitir esa sensación de flujo que aparece al pisar la tierra pantanosa e inundada desde adentro.

En una carta a José Santos González Vera, fechada el 8 de agosto de 1928, Neruda le dice que en los poemas de las *Residencias*, que está escribiendo, “todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de mi cabeza, como una misma clase de insistentes olas”. Antes le ha dicho “hago aparecer insistentemente una misma fuerza” (P. Neruda, *Obras Completas*, tomo V, p. 1027). Quizá el abrazo de ritmo e imagen de “*Entrada la Madera*” exprese mejor que cualquier otro este concepto.

“*caigo al imperio de los nomeolvides,*”

De nuevo una “c” pero ahora no para decir “con”. Un cambio se produce en este tercer verso cuyo primer pie pasa de yámbico a trocaico (óo), cláusula de dos sílabas y acento en la primera: “*caigo*”. Los demás reiteran el ritmo yámbico con el anfibráquico final. El cambio de acento del primer pie subraya la importancia de ese verbo de acción.

El hablante cae y repetidamente, al inicio de los versos siguientes, el primer pie trocaico indicará adónde cae: al imperio de los nomeolvides, a una tenaz atmósfera de luto, a una olvidada sala decaída, a un racimo de tréboles amargos.

La reiteración de ese caer “*a una*”, “*a una*”, “*a un*” que inician los tres versos últimos de la estrofa es un ejemplo de esas enumeraciones y concatenaciones gracias a las cuales crea lo que Alonso llamara el “ritmo en cadena” de Neruda (Alonso, p. 89 y siguientes). El recurso vuelve a emplearse varias veces en este mismo poema. Se basa en el uso de enumeraciones y en sucesivas suspensiones de sentido. Neruda parece estar consciente de ello cuando dice a Eandi, en carta fechada el 24 de abril de 1929, que sus versos son “como una sola cosa comenzada y recomenzada, como eternamente ensayada sin éxito”. Pero esto hace juego con el asunto mismo de las *Residencias*: “usted conoce”, le escribe a Eandi el 13 de junio de 1933, “muchas de las cosas allí incluidas, en el libro todas tratan de ser una sola materia, es decir, una sola actitud, insistente”. Saúl Yurkievich comenta que los poemas de *Residencias* son “una especie de salmodia monótona” (S. Yurkievich, p. 36). A mi juicio, como ya he planteado, en el “ritmo en cadena” se puede apreciar, en parte, la huella de la original lectura que hizo Neruda del ritmo de la prosa de Proust.

Neruda habla a Eandi en carta del 24 de abril de 1929 de “versos de gran monotonía, casi rituales... como lo hacían los viejos poetas”. Teitelboim dice haber visto “a los poetas de la India recitar sus melopeas en la calle durante horas”. Sostiene que en las *Residencias* hay mucho de la experiencia real de Neruda en Oriente; habla del “verismo de *Residencia*” (Teitelboim, p. 148 y 154). Me parece que Neruda, como Proust, tenía una genial capacidad para transfigurar su experiencia real de persona con nombre y apellido en un equivalente en palabras, de tal modo que el lector la pueda hacer suya. Ambos combinan a través de la analogía y la concatenación inteligente e inesperada de alusiones y alcances, lo general con lo particularísimo de un momento o de una situación. En ambos se aspira y logra sentir, creo, “el gozo de lo real reencontrado” para emplear la expresión de Proust (*El Tiempo Recobrado*, p. 227).

La voz que habla en el poema cae al “*imperio*”, es decir, al territorio donde mandan las “*nomeolvides*”. Es decir, queda sujeta al poder de esas flores. ¿Qué poder? En verdad es el poder de una petición, de una súplica, del no me olvides, del recuérdame. Es la esperanza probablemente inútil del recuerdo.

“a una tenaz atmósfera de luto”

El poeta cae a un obstinado ambiente de funeral. Se alude al clima tenso, triste y solemne de la ceremonia con que se despide a un ser humano, con sus trajes alusivos al velorio, el luto. Neruda siempre está atento a los rastros que deja el uso en los objetos. La alusión a los trajes es frecuente.

“a una olvidada sala decaída,”

Del traje de la muerte pasamos a la casa. Dice Gallagher que las *Residencias* es, ante todo, “un libro de imágenes, imágenes que intentan transmitir la naturaleza huidiza de (ciertos) estados de ánimo y actitudes” (Gallagher, p. 50). Ahora es una sala derruida y olvidada. La idea es que hay una casa o una parte de ella a la que nadie entra y que ya nadie recuerda o quiere recordar. ¿Una tumba? ¿Una pieza en la que alguien espera, una abandonada solitaria, fiel, celosa y vengadora como si fuera Josie Bliss, la birmana que el poeta amó con pasión y abandonó, y que inspiraría “Tango del Viudo” y el poema final del la segunda *Residencia*? Es lo que adivina Loyola, que vincula esta “sala” con el “terrible comedor abandonado” del poema “Melancolía en las familias”, contenido en la segunda de las *Residencias* (Loyola, pp. 257, 230 y 231). En *Memorial de Isla Negra*, Neruda incluye otros dos poemas sobre Josie Bliss. En *Confieso que He Vivido* escribe sobre “esta especie de pantera birmana” con dolor, ternura y culpa. Se vestía de inglesa y usaba ese nombre inglés, salvo en su casa donde reaparecía la vestimenta y el nombre birmanos. Una noche la sintió acercarse con un “largo y afilado cuchillo indígena”. Se paseaba “horas enteras alrededor de mi cama sin decidirse a matarme” (P. Neruda, *Confieso que He Vivido, Obras Completas*, tomo V, p. 491). Si hay en este verso una evocación a Josie Bliss está transformada en una imagen de la muerte.

“a un racimo de tréboles amargos.”

La cuarta caída nombra de nuevo un elemento vegetal, el trébol. En vez de haber entre ellos la posibilidad de la buena suerte, lo que hay en ellos es amargura, “tréboles amargos”. Parece una referencia al pasto bajo el que podría haber una tumba. Whitman en el sexto canto de *Song of Myself* a propósito de la hierba dice “the beautiful uncut hair of grave” (el hermoso pelo sin cortar de los cementerios). Y más adelante: “The smallest sprout shows there is really no death, / And if ever there was it led forward life” (La hojita más pequeña de hierba nos enseña que la muerte no existe, / y si alguna vez existió condujo a la vida).

Con la mención de este cuarto lugar adonde cae, cesa esta enumeración y se cierra la estrofa. La sucesión de representaciones de la muerte, se

refuerza por el ritmo constante, repetido, concluyente. El poeta se sumerge en ese mundo.

Eneas y Dante deben cruzar un río para llegar al reino de la muerte. El viaje de “Entrada a la Madera”, que comentaristas como Loyola han llamado “un descenso órfico”, sugiere un hundimiento a los infiernos que supone atravesar las aguas. En “Sonata y Destrucciones” Neruda habla de “*agua funeral*”. Pero esta agua de “Entrada a la Madera” no son las de un río sino, más bien, la de un fango.

Jean Franco vincula a Orfeo con el “mito del poeta-mago o poeta vidente”, tal como aparece en *The Prelude* de Wordsworth, *Song of Myself* de Whitman y *La Légende des Siècles* de Víctor Hugo. El poeta “visionario” se apoya en Orfeo pues “su canto domina la naturaleza”, “su descenso al país de los muertos y su victoria (aunque efímera) sobre Plutón significa el poder de la poesía sobre la muerte y, finalmente, “su muerte a manos de las ménades, su cuerpo desparramado, la cabeza que sigue profetizando señalan la ubicuidad y la sobrevivencia de los poderes poéticos más allá de la vida del poeta” (J. Franco, p. 270).

El primer verso decía:

*Con mi razón apenas, con mis dedos,*

El guía, claro, no es un Virgilio, como en *La Divina Comedia*, no es la razón ni la mirada de Minerva sino el tacto: “*con mis dedos*”. El sentido más ligado al sexo, a la comida y a la matanza, pues siempre se mata a través del tacto, incluso cuando sólo se aprieta, es decir, el más material de los sentidos, conducirá al poeta en este viaje que se propone, según anuncia el título, entrar en la madera. Será un hurgar, un escarbar con dedos y uñas. “El creador”, dice Clarence Finlayson reformulando la expresión de Aristóteles en el *De Anima*, “en el fondo, tiende a hacerse todas las cosas”. Añade que “Neruda” tiene “la gran cualidad de la penetración” (C. Finlayson, p. 257). Y más adelante señala: “El sentido universal de su intuición poética se basa, a mi juicio, en la interioridad lograda con lo singular. A fuerza de penetrar en lo individuo, en lo concreto y uno, toca el límite en que resuenan las maravillas todas del mundo de lo real, armonías esenciales y existenciales” (C. Finlayson, p. 259).

**Cai** goen / la **som** / bra, **en** / **me** dio  
**de** des / **trui** das / **co** sas,  
y **mi** / roa **ra** / ñas, **ya** / pa **cién** / to **bos** ques  
**de** se / **cre** tas / ma **de** / ra **sin** / con **clu** sas,

**yan** doen / **trehú** me /das **fi** / bra **sa** / rran **ca** das  
al **vi** / vo **ser** / de **subs** / **tan** ciay / si **len** cio.

Óo/ oó/ oó/ óo  
óo/ óo/ óo  
oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
óo/ óo/ oó/ oó/ oóo  
óo/ óo/ oó/ oó / oóo  
oó/ oó/ oó/ óo/ oóo.

*“Caigo en la sombra, en medio”*

La estrofa retoma el caer que ya el lector creía concluido. Pero no; hay un nuevo sitio adonde cae. El endecasílabo se interrumpe en esta segunda estrofa y lo sucede un octosílabo cuyo primer pie es trocaico. Esto ocurre al repetir “caigo”, como si fuera un tropezón o una caída inesperada. Finlayson comenta: “Entra en la materia cayendo”. Y más adelante: “Va a hablar de lo orgánico, de lo inferior y por ello busca cambiar su conciencia por la de la madera” (C. Finlayson, p. 259). Jaime Concha dice que “el anhelo telúrico” quiere ser “profundización vertical”. El “ánimo telúrico” de Neruda “es gravitación hacia los orígenes elementales” (J. Concha, p. 58).

*Caigo en la sombra...*

Claro, es la sombra como muerte, pero más directamente es lo sombrío del bosque.

*“...en medio  
de destruidas cosas,”*

El hablante se encuentra bajo la oscuridad de los árboles y entre “destruidas cosas”. El segundo verso de esta segunda estrofa de seis versos, tiene sólo seis sílabas. Se repite el “en” y las “destruidas cosas” suenan como el redoble breve y lúgubre de un tambor.

Las dos primeras *Residencias* transcurren en un ambiente de deterioro, caducidad, destrucción y muerte. El libro comienza con las palabras “Como cenizas...” y muy pronto habla del

*...perfume de las ciruelas que rodando a tierra  
se pudren el tiempo...*

El título de este poema habla por sí mismo: “Galope Muerto”. Después en “Sólo la Muerte” se dice:



*(...) hay la muerte en los huesos,  
como un sonido puro,  
como un ladrido sin perro,  
saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas,  
creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia.*

Otro ejemplo, de “La Calle Destruída”:

*todo se cubre de un sabor mortal  
a retroceso y humedad y herida.*

Según Federico Schopf, “el poeta residenciario sólo alcanza a establecer relaciones de extrañeza, incluso consigo mismo, y no logra realizarse en nada permanentemente ni acceder a ningún conocimiento, salvo la certeza esencial de su pertenencia a la vida material. Desde esa certeza se hace evidente también su *ser para la muerte*. Y es precisamente esa conciencia de la muerte la que le hace intolerables las formas de vida alienadas que impone la sociedad en que vive. Visión materialista de la vida y angustia ante la muerte son la base (o parte de la base) desde la que el poeta elabora su conciencia crítica” (F. Schopf, p. 91).

En una de sus tan citadas cartas a Eandi escribe Neruda: “Pero, verdaderamente, no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas? En su trabajo, no se siente usted obstruido por dificultades e imposibilidades? Verdad que sí? Bueno, yo he decidido formar mi fuerza en este peligro, sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades. Sí, este momento depresivo, funesto para muchos, es una noble materia para mí”. Junto a esta carta del 18 de noviembre del 1928 Neruda le envía el poema “Sonata y Destrucciones”. En unos de sus versos dice:

*y arañas de mi propiedad, y destrucciones que me son queridas,*

Algo de este verso resuena en lo que sigue de “Entrada a la Madeira”. De inmediato se recupera el endecasílabo con sus cuatro pies yámbicos y el anfibráquico del final. De hecho, de los cincuenta versos del poema, salvo estos dos, todos los demás tendrán sus once sílabas.

*“y miro arañas, y apaciento bosques”*

No parecen ser, entonces, arañas temibles o repugnantes sino una expresión de la persistencia de la vida en medio de las pudriciones. “*Apaciento bosques*” es una expresión probablemente excesiva y general. ¿En

qué sentido les da el poeta pasto a los bosques? En todo caso se indica aquí un cuidado del bosque, un cariño protector como el que tiene el pastor por sus ovejas. Este bosque no cultivado y silvestre pide ser conservado. Y el poema mismo es una forma de ese cuidado y conservación.

*“de secretas maderas inclusas,”*

El árbol es visto aquí como futura madera. El árbol será materia, la que trabajada por el hombre adquirirá la forma de la madera. La madera está en él por ahora como posibilidad, como potencialidad. En “Entrada a la Madera” está el árbol vivo, pero también el tronco caído, la tabla, el fuego, la ceniza. Por eso en el bosque las maderas están todavía “*secretas*” e “*inconclusas*”.

*“y ando entre húmedas fibras arrancadas”*

El viajero está caminando bajo la sombra del bosque y pisando un fango lleno de “*destruidas cosas*”. Encuentra arañas, y ahora “*fibras*”, es decir, filamentos, hilos y también nervaduras y raíces que han sido “*arrancadas*”. Ha habido violencia en la destrucción.

*“al vivo ser de substancia y silencio.”*

Dice Finlayson que Neruda “siente el alma de la materia, su forma substancial que es eminentemente acto, la experimenta como vida al vivirla en la propia”. Afirma, atento al sentido filosófico del término, que “el sustantivo por antonomasia de substancia hace aquí oficio de adjetivo” (C. Finlayson, p. 260).

Las fibras han sido arrancadas al “*vivo ser*”, a lo que existe. La muerte avanza como un proceso de mutilación de lo vivo. Y el “*vivo ser*” está constituido de “*substancia*” y de “*silencio*”. “*Substancia*” es lo que existe por sí mismo, lo permanente de algo y también lo que es, su esencia. Éstas son sus acepciones filosóficas. Pero también resuenan, en este caso, otras acepciones: jugo que se extrae de una materia alimenticia, componente nutritivo.

En “Tango del Viudo” el nombre de la Maligna está “*hecho de impenetrables substancias divinas*”. En “El Sur del Océano” de la segunda *Residencia* dice de la arena que “*tiene sólo tacto y silencio*”. Lo extraordinario del giro nerudiano en “Entrada a la Madera” es que la sustancia pasa a ser un componente de lo vivo junto a otro, el silencio. En algo vivo se entremezcla lo que es y su silencio. El poeta apunta así a lo vivo vegetal diferenciándolo de lo animal vivo que —no siempre— puede expresar sonidos y comunicar.

En “Oda a la Madera” dice Neruda:

*un hombre  
comienza  
torciendo la cintura  
y levantando el hacha  
a picotear la pura  
solemnidad del árbol  
y éste  
cae,  
trueno y fragancia caen  
para que nazca de ellos  
la construcción, la forma,  
el edificio,  
de las manos del hombre.*

El árbol dañado y vivo está hecho de lo que es, su sustancia, y de su silencio, un silencio desde el que padece su destrucción sin rebelarse.

**Dul** ce / ma **te** / ria, oh **ro** / sa **dea** / las **se** cas,  
**En** mihun / di **mien** / to **tus** / **pé** ta / los **su** bo  
Con **pies** / pe **sa** / dos **de** / **ro** ja / fa **ti** ga,  
Y en **tu** / ca te **dral** / **du** ra/ **mea** rro/ **di** llo  
Gol **peán** / do **me** / los **la** / bios **co** / nun **án** gel.

Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo  
Óo/ oó/ oó/ óo/ oóo  
Oó/ oó/ oó/ óo/ oóo  
Oó/ ooó/ óo/ óo/ óo  
Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo.

La estrofa de cinco versos comienza invocando a la “*dulce materia*”. Jaime Concha apunta que no dice “madera” como induce a pensar el título. Y agrega que en griego “hulé” significa “lo que nosotros llamamos materia”. Pero también, “en griego corriente, bosque o madera (bois, wood). Los latinos tradujeron ‘materia’, que da en castellano el culto materia y el popular madera. Nuestro idioma nos devuelve, pues por azarosa gracia, al elemento singular perdido en la generalidad del concepto materia”. Y también conecta Concha “materia” con “mater”, madre (J. Concha, p. 21).

Donde Neruda escribió “*materia*” pudo escribir “*madera*”. Saltó de lo concreto a lo abstracto jugando con el término “*substancia*”. La “*substancia*” del árbol vivo es “*materia*” o “*material*”.

Esta sustancia viva y material se compara a una “*rosa de alas secas*”. Concha ve en la “*dulce materia*” una alusión a la maternidad y luego a las alas como sus hijas. “La materia que vuela no es sino ella misma volando hacia sí misma, en un movimiento que conserva su identidad.” Además “que el eros de la materia se figure como vuelo, explica por qué el ser formado sea precisamente paloma” (J. Concha, p. 22). Se refiere a las “*palomas neutrales*” de la última estrofa.

Las alas son los pétalos. El tronco vivo está hecho de pétalos que han perdido su savia, su humedad, su colorido. Pero, como ocurre en toda metáfora, el sentido literal no se pierde, todavía está ahí de algún modo. Las alas entonces que alguna vez volaron en el cuerpo de un pájaro están metidas adentro del árbol al que volvían al atardecer y duermen allí, secas e inmovilizadas. El humus de que se nutren las raíces del árbol ha absorbido a los pájaros.

“*en mi hundimiento tus pétalos subo*”

El poeta se hunde, se sumerge y comienza a viajar por el interior de la madera viva. Al penetrar la materia del árbol va subiendo por esos pétalos secos. En la materialidad del árbol se encuentran pétalos transformados.

“*con pies pesados de roja fatiga,*”

El ascenso agota. En este recorrido cansador, los pies pesan y la cara enrojece de “*roja fatiga*”. Finlayson lee aquí “un amor que penetrando chorrea sangre, luchando y abriéndose paso con violencia contra la impenetrabilidad natural, con demora de tiempo, con cansancio de sacrificio”. No veo yo esa violencia en la penetración. Hay esfuerzo y fatiga, pero no violencia. Loyola, en cambio, ve en esa “*roja*” fatiga, una fatiga “apasionada, ferviente” (p. 258). Alain Sicard dice que “el peso de las hojas rojizas del otoño se confunde con la fatiga existencial” (A. Sicard, 1981, p. 130).

“*y en tu catedral dura me arrodillo*”

La materia del árbol es una “*dura catedral*”, es decir, un templo hecho por la propia naturaleza. Neruda usa un pie anapéstico “*catedral*” (ooó), por lo cual la última cláusula del verso será yámbico. El cambio de ritmo subraya la carga del término.

Enrico Mario Santí escribe que el poeta ingresa a un “santuario” y ve el viaje “como un regreso a la matriz”, que “se vuelve evidente con esa alusión velada a la mater dolorosa” (E. M. Santí, 1999, p. 93).

Lo sagrado verdadero para Neruda está en lo vivo material. No es que allí habite lo espiritual; no es que haya lugares sagrados alojados en lo natural. Es que a lo natural mismo, a su materialidad como tal, corresponde otorgar el trato que la tradición otorga a lo sagrado. Por eso el poeta se arrodilla. Si un árbol es una catedral para Neruda quizás pierda su razón de ser la catedral levantada a Dios. O su razón de ser debe ser reinterpretada y el impulso religioso rescatarse dirigiéndolo a lo inmanente.

*“golpeándome los labios con un ángel”.*

Este ángel puede estar esculpido en la catedral, quizás en su pórtico. El hablante del poema no lo besa sino que golpea sus labios contra él. La sensación es la de un ángel que ha de ser duro como la catedral, y material como ella.

**Es** que / soy **yoan** / te **tu** / co **lor** / de **mun** do,  
**An** tus / **pá** li / **da** ses / **pa** das / **muer** tas,  
**An** te / tus **co** / ra **zo** / nes **re** / u **ni** dos,  
**An** te / tu **si** / len **cio** / sa **mul** / ti **tud**.

Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Óo/ oó/ óo/ oó/ oóo  
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo.

La tercera estrofa tiene sólo cuatro versos que repiten la misma estructura rítmica: troqueo, yámbico, yámbico, yámbico y anfibráquico. El hablante, como quien está en el pórtico de una catedral, queda ante una serie de colores, formas, figuras. El poeta, dirá Concha, “profundiza su viaje por el espesor de la madera”. El hablante se nombra con ese yo enfático y autoconsciente, habitual en Neruda, y que tomó seguramente de Whitman. Loyola habla de “una representación totalizante y central del yo a la que concurren todas sus potencias o capacidades: razón, ojos (veo), intuición profunda (aguas), un sentido de acción (manos, dedos), y también sus carencias (soledad, incumplimiento, avidez) (Loyola, p. 258).

Ese yo es el que está, primero, ante “*tu color de mundo*”. La materia a la que el poeta habla es el color del mundo. El tronco del árbol y

el mundo humano comparten un mismo color. La madera que es casa y puerta, mesa y silla, cama y ataúd.

En su “Oda a la Madera” Neruda escribirá:

*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  
de la selva  
desgarrando la entraña  
de la naturaleza,  
pariendo  
castillos de madera,  
viviendas para el hombre,  
escuelas, ataúdes,  
mesas y mangos de hacha.*

Luego el hablante de “Entrada a la Madera” está

*“ante tus pálidas espadas muertas,”*

Finlayson alude a “la savia detenida, los vasos sin tránsito” (Finlayson, p. 261). Está pensando en la madera propiamente tal; no en el tronco vivo. Alonso dice que “el poeta admira y envidia la conformista quietud de la materia”. Ve aquí “impulsos vegetativos aquietados y lignificados” (Alonso, p. 257). Loyola ve “hojas como espadas” que han ido formando el humus (Loyola, p. 259).

La imagen es análoga a la de las “*alas secas*”. Imagino ramas de tronco claro y delgado, como espadas, pero fijas, apresadas en la estructura del árbol. Pero si están muertas estuvieron vivas. De modo que el poeta al verlas siente un eco o una transmutación de algo, de espadas, que se movían como vivas y amenazadoras, y se pudrieron después abandonadas en la tierra. Como cualquier animal o humano que vivió y luchó antes de hacerse tierra y luego árbol, rama.

El poeta, en tercer lugar, queda

*“ante tus corazones reunidos,”*

La madera del tronco es una agregación de corazones, una suma de vidas que se juntan en una nueva. Neruda en este poema insiste en este proceso de descomposición y recomposición propio de lo vivo.

Luego está

*“ante tu silenciosa multitud.”*

El verso tiene diez sílabas, pero como la última es acentuada su valor rítmico corresponde a una más, es decir, en este caso a once sílabas. Se conserva el anapéstico final. La multitud de seres muertos y, por tanto, silenciosos se muestran al poeta integrados a la madera. El árbol es un cementerio vivo.

Soy **yoan** / te **tuo** / la **deo** / **lo** res / mu **rien** do,  
 En **vuel** / to **sen** / o **to** / ñoy **re** / sis **ten** cia:  
 Soy **yoem** / **pren** dien / doun **via** / je **fu** / ne **ra** rio  
**En** tre / tus **ci** / ca **tri** / ce **sa** / ma **ri** llas:  
 Soy **yo** / con **mis** / la **men** / tos **si** / no **ri** gen,  
**Si** na / li **men** / tos, **des** / ve **la** / do, **solo**,  
 En **tran** / doos **cu** / re **ci** / dos **co** / rre **do** res,  
 Lle **gan** / doa **tu** / ma **te** / ria **mis** / te **rio** sa.

Oó/ oó/ oó/ óo/ oóo  
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Oó/ óo/ oó/ oó/ oóo  
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo.

La cuarta estrofa, de ocho versos, mantiene un ritmo regular, constante, variando sólo el primer pie de yámbico a troqueo en dos ocasiones. Por quinta vez el poeta repite que está “*ante*” algo.

*“Soy yo ante tu ola de olores muriendo,”*

La madera guarda en su interior olas de olores que van muriendo. No es que su consistencia esté hecha de lo inerte. Todavía lo vivo en ella

no termina de morir. El poeta está aludiendo a la madera propiamente; no al tronco vivo del árbol en pie. De la madera virtual o potencial en el bosque ha transitado a la madera actual de la tabla aserrada.

En distintos momentos de la obra de Neruda vuelve esta memoria del bosque, el aserradero, las bodegas y las construcciones de madera. Así, en “La Frontera (1904)” que forma parte de la sección “Yo soy” de *Canto General*:

*Lo primero que vi fueron árboles, barrancas  
decoradas con flores de salvaje hermosura,  
húmedo territorio, bosques que se incendiaban  
y el invierno detrás del mundo, desbordado.  
Mi infancia son zapatos mojados, troncos rotos,  
Caídos en la selva, devorados por lianas  
y escarabajos (...)*

Y el poema termina así:

*Mi infancia recorrió las estaciones: entre  
los rieles, los castillos de madera reciente,  
la casa sin ciudad, apenas protegida  
por reses y manzanos de perfume indecible  
fui yo, delgado niño cuya pálida forma  
se impregnaba de bosques vacíos y bodegas.*

En el poema “La Casa” de *Canto General* dice:

*Mi casa, las paredes cuya madera fresca  
recién cortada huele aún (...)*

En su “Oda al Olor de la Leña”, contenido en *Nuevas Odas Elementales* (1955), dirá:

*Visible era el aroma  
como  
si el árbol  
estuviera vivo.  
Como si todavía palpitará.*

En “Infancia y Poesía” Neruda escribe: “Los aserraderos cantaban. Se acumulaba la madera en las estaciones y de nuevo se olía a madera



fresca en los pueblos” (“Infancia y Poesía” [1954], en Pablo Neruda, *Obras Completas*, Tomo IV, p. 920).

En “Primer Viaje” del *Memorial de Isla Negra* Neruda dice:

(...) y el serrucho y la sierra  
se amaban noche y día  
cantando,  
trabajando,  
y ese sonido agudo de cigarra  
levantando un lamento  
en la obstinada soledad, regresa  
al propio canto mío:  
mi corazón sigue cortando el bosque,  
cantando con las sierras en la lluvia,  
moliendo frío y aserrín y aroma.

Concha, comentando “Entrada a la Madera” dice: “No habrá discontinuidad entre la naturaleza y la sociedad en esta poesía (...). El poeta no sólo contempla en su infancia bosques inmensos. Únicamente en relación con este determinante elemento de la madera, puede seguir la caída de los árboles, la acción de los aserraderos, los castillos de madera que orillaban la vía férrea y los múltiples usos de esas tablas: barricas, bodegas y casas, casas sobre todo” (J. Concha, 1972, p. 37). En su “Oda al Serrucho”, incluido en el *Tercer Libro de las Odas* (1955-1957), Neruda llama al serrucho “violín del bosque”.

*“envueltos en otoño y resistencia:”*

Los olores están muriendo sometidos a dos fuerzas contradictorias, la del “otoño” que los hace morir y la de la “resistencia” que los impulsa a permanecer. Neruda rescata el conflicto, la oposición en la médula de lo natural. La muerte es natural y, sin embargo, el instinto de lo vivo se subleva. En “Galope Muerto” se lee

*O la llegada de la muerte a la lengua del buey  
que cae a tumbos, guardabajo, y cuyos cuernos quieren  
sonar.*

Esos cuernos que quieren sonar representan la voluntad de persistencia. Los cuernos suenan al caer como una queja y protesta. Después serán, cuerno de caza, corno y de ellos saldrá música. La poesía, que para

Neruda siempre es canto, prolonga y transforma la muerte de lo vivo dándole otra vida. El poeta hace con las cosas lo que el árbol con los materiales muriendo de la tierra que lo nutre.

*“Soy yo emprendiendo un viaje funerario”*

Otra vez el poeta se nombra con ese enfático “soy yo” y agrega que está emprendiendo un “viaje funerario”. Según Enrico Mario Santí el hablante “repetidamente llama y se identifica como si estuviera golpeando la puerta” (E. M. Santí, 1982, p. 86). El descenso a los infiernos, esta travesía por la muerte, equivale a una exploración de la consistencia de la madera. El más allá subterráneo que visitan Ulises, Eneas y Dante es para Neruda una incursión en lo material que está aquí. Lo escondido nos rodea por todas partes. Y lo que el poeta encuentra es que entrar a eso escondido en lo material es visitar a los muertos que la madera, a su modo, redime.

*“entre tus cicatrices amarillas:”*

La madera misma ha sido herida. Por eso el poeta se mueve entre “cicatrices amarillas”. La violencia destructora va dejando huellas incluso en lo que no alcanzó a destruir. Las cicatrices aluden al transcurso del tiempo y sus accidentes, a la historia propia de cada árbol, de cada tronco, de cada tabla.

*“Soy yo con mis lamentos sin origen,”*

El poeta por cuarta vez repite ese “soy yo”. Se refiere a sus “lamentos sin origen”. Según Sicard, “no hay que entender en ese *Yo soy*” una “afirmación de la permanencia humana” sino “la angustia de la precariedad” (A. Sicard, 1981, p. 131). La triste queja del poeta no tiene comienzo y no tiene causa. No es que su tono elegíaco se deba a algo, un hecho particular. Da la impresión de que Neruda quiere sugerir que su lamentación es un modo honesto de residir en la tierra del “Galope Muerto”. Sólo que ese lamento es el comienzo de una investigación, de un viaje, de una investigación que conducirá a una revelación de la intimidad de la madera y se transformará, entonces, en canto y poesía que celebra. La elegía se volverá oda. Y esta larga evolución que va de las *Residencias* a las *Odas Elementales* pasando por *Canto General*, diría que se anticipa en estos “Tres Cantos Materiales”.

*“sin alimentos, desvelado, solo,”*

El poeta se presenta en un estado precario de ayuno, desvelo y soledad. Está preparado como para un rito iniciático. Llega con los “pies pesados” y “roja fatiga” como un peregrino a una lejana “catedral dura”.

*“entrando a oscurecidos corredores,”*

El mundo subterráneo es oscuro como los corredores de la materia por donde va pasando. El poeta viaja por los pasadizos interiores de la madera y los nota “*oscurecidos*”. En algún momento perdieron su luz y se transformaron en túneles oscuros, en cuevas en las que no se puede ver.

*“llegando a tu materia misteriosa.”*

A partir de este momento el poeta ya recorre el interior de la madera “secreta” e “inconclusa” del árbol. Gabriela Mistral dice: “Neruda, el hombre de operaciones poéticas inefables, ha logrado en el canto de la Madera este curioso extrañamiento en la región inhumana y secreta” (G. Mistral, p. 182).

La madera no es la eternidad; también ella está viva y se mueve. Las tablas crujen y se tuercen por efecto del calor y la humedad, en fin, se pudren y se mueren. También ellas están en tránsito.

Lo que encuentra al interior de esa consistencia material de la madera es misterioso. De pronto el poeta que escribió en “Arte Poética” “me piden lo profético que hay en mí”, el poeta visionario, el Orfeo, se repliega y admite humildemente estar ante un misterio que no logrará descifrar. La materia no le entrega su secreto. Y es que la muerte que se guarda en la madera se queda con la llave escondida. No habrá una revelación final. Más tarde, en su poema “Por Boca Cerrada Entran las Moscas”, de *Estravagario* (1957-1958), Neruda vuelve con ironía sobre esto.

*Mejor guardemos el orgullo  
para la ciudad de los muertos,  
y allí cuando el viento recorra  
los huecos de tu calavera  
se revelará la verdad  
donde estuvieron tus orejas.*

Comenta Sicard que “para Neruda la muerte es principio de conocimiento en cuanto restituye al hombre a su origen material. Ahora bien: la lección de humildad es el mundo material el que nos la entrega a través de los objetos” (A. Sicard, 1974, p. 168).

**Ve** o / mo **ver** / se **tus** / co **rrien** / tes **se** cas,  
**Ve** o / cre **cer** / **ma** no / **sin** te / rrum **pi** das,  
**Oi** go / tus **ve** / ge **ta** / le **so** / **ceá** ni cos  
**Cru** **jir** / de **no** / chey **fu** / ria **sa** / cu **di** dos,

Y sien / to mo **rir** / **ho** / jas / **ha** cíaa / **den** tro,  
 In **cor** / po **ran** / do **ma** / te **ria** / les **ver** des  
 A **tuin** / mo **vi** / li **dad** / de **sam** / pa **ra** da.

Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Óo/ oó/ óo/ óo/ oóo  
 Óo/ oó/ oó/ oó/ óoo  
 Oó/ oó/ óo/ oó/ oóo  
 Oó/ ooó/ oó/ óo/ óo  
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Oó/ oó/ oó/ oó/oóo.

La quinta y penúltima estrofas del poema tienen siete versos endecasílabos de estructura rítmica similar a la de los anteriores. En ellos el hablante ve, oye y siente la pulsación íntima de la madera. Loyola afirma que hay una “recuperación de la destrucción: en la naturaleza la muerte no existe como tal, es sólo una fase de la Vida. Instalado en el seno profundo de la madera-materia, el poeta intuye con todos sus sentidos (veo, oigo, siento) cómo la vida y la muerte se confunden en el gran proceso de la fertilidad” (Loyola, p. 260).

“*Veo moverse tus corrientes secas,*”

Los ríos de savia han adoptado una consistencia leñosa. Su fluir se ha detenido. La madera, una vez más, se manifiesta como vida retenida y transfigurada. Eso es lo que muestran sus vetas.

“*veo crecer manos interrumpidas,*”

El crecimiento de unas manos también quedó suspendido a medio camino. Como las “*alas secas*” han quedado alojadas en la madera. La naturaleza se configura a partir de intentos que no se cumplen, de rupturas, búsquedas y fracasos. Rescata formas disímiles que se recomponen en “*silenciosa multitud*”.

“*oigo tus vegetales oceánicos*”

Por razones de ritmo a mi juicio la novena sílaba es “cea” en lugar de dividir “ce” y “a”. Si se acepta el hiato, el verso pasa a tener doce sílabas. No se trata de imponerse esa regla porque sí. Pero me parece que el oído pide ese “cea” unido en la misma sílaba. Por supuesto, la lectura contraria también es posible. Se podría argumentar que el sentido de la palabra “oceánica” justifica ese alargue del verso. En ese caso el verso,

después del troqueo inicial “oigo” se compondría sólo de cláusulas yámbicas reforzando esa sensación de oleaje oceánico.

El verso se inicia con el sentido del oído. El poeta está oyendo el sonido de un mar, de un océano. Claro que no es un océano de agua sino que de vegetales. Lo que oye es el rumor de un mar de vegetales cuyo oleaje todavía se siente en la profundidad de la madera.

*“crujir de noche y furia sacudidos,”*

Lo que se oye es el crujido de los árboles en la noche remecidos violentamente por el viento. Esa furia del vendaval que los sacudía aún se oye en la madera. Ella guarda no sólo formas —corrientes secas, manos interrumpidas— sino que también sonidos.

Una tabla es una cosa parecida a un ladrillo. Una viga puede ser de madera o de fierro. Lo mismo pasa con una puerta. Lo que Neruda percibe, sin embargo, en la madera es que esa cosa inanimada, a diferencia del fierro y del concreto, conserva el hálito de lo vivo que le dio origen. Una tabla es un objeto, una cosa. Pero a través de ella lo vegetal todavía sobrevive transformándose.

*“y siento morir hojas hacia adentro,”*

Aquí se produce una variación rítmica. El segundo pie dice “to morir”. Son tres sílabas que conforman un pie anapéstico, es decir, con acentuación en la sílaba final “rir”. La forma del anapéstico es ooó. Lo mismo ocurrió en el verso número 16 con la palabra *catedral* que constituye, asimismo, su segundo pie. Dos veces en el poema Neruda cambia el segundo pie de uno bisflabo que habría sido probablemente un yambo, y quizás un troqueo, por un anapéstico. Si en el primer caso eso llama la atención sobre la palabra “*catedral*”, ahora, en este verso número 34, el término que se recalca es “*morir*”. Al decirse “*siento morir*” Neruda altera el ritmo.

Lo que sigue es una imagen sorprendente: “*morir hojas hacia adentro*”. No es que las hojas que siente el hablante se mueran afuera sino que se consumen “*hacia adentro*”. Estamos en medio de un “viaje funerario” por el interior de la materia orgánica. Desde ahí lo que el poeta siente es que las hojas fueron absorbidas “*hacia adentro*”, fueron tragadas por esa madera cuando era árbol. Eso se siente todavía en el material de la tabla de la que emerge esa “*ola de olores muriendo*”.

*“incorporando materiales verdes”*

Las hojas que mueren y suben al árbol han incorporado “*materiales verdes*” al tronco y, después, a la madera misma. El poeta está a la vez en

la madera aserrada y hecha tabla, construcción, mueble, y en la madera del árbol vivo en el bosque. Esta ambivalencia corresponde a la sustancia orgánica de este material.

*“a tu inmovilidad desamparada.”*

El árbol está vivo, pero a diferencia de los animales que lo rodean no puede moverse. Esa *“inmovilidad”* lo desprotege haciéndolo muy vulnerable al hacha y a la sierra. Es un ser vivo que no puede defenderse huyendo ni luchar. Por eso dice el poeta *“inmovilidad desamparada”*.

En *“Oda a la Madera”* se lee:

*El hacha y la cintura  
del hachero minúsculo  
de pronto picotean  
su columna arrogante,  
el hombre vence y cae  
la columna de aroma,  
tiembla la tierra, un trueno  
sordo, un sollozo negro  
de raíces...*

Esa pasividad y fragilidad que tiene el árbol contrasta con su grandeza y antigüedad, y despierta ternura.

**Po** ros, / **ve** tas, / **cír** cu / los **de** / dul **zu** ra,  
**Pe** so, / tem **pe** / ra **tu** / ra **si** / len **cio** sa,  
**Fle** chas / pe **ga** / das **a** / **tual** ma / ca **í** da,  
**Se** res / dor **mi** / do **sen** / tu **bo** / caes **pe** sa,  
**Pol** vo / de **dul** / ce **pul** / pa **con** / su **mi** da,  
**Ce** ni / za **lle** / na **dea** / pa **ga** / da **sal** mas,  
**Ve** ni / da **mí**,a / mi **sue** / ño **sin** / me **di** da,  
**Ca** **eden** / mial **co** / baen **que** / la **no** / che **ca** e  
**Y** **ca** / e **sin** / ce **sar** / co **moa** / gua **ro** ta,  
**Ya** **vues** / tra **vi** / da,a **vues** / tra **muer** / tea **sid** me,  
**Ya** **vues** / tros **ma** / te **ria** / les **so** / me **ti** dos,  
**A** **vues** / tras **muer** / tas **pa** / lo mas / neu **tra** les,  
**Yha** **ga** / mos **fue** / goy **si** / len **cio**,y / so **nido**,  
**Yar** **da** / mo **s,y** / ca **lle** / mo **s,y** / cam **pa** nas.

Óo/ óo/ óo/ oó/ oóo

Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo

Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 oó/ oó/ oó/ oó/ oóo  
 oó/ oó/ oó/ oó/ oóo.

La séptima y última estrofas contienen catorce versos endecasílabos. Predominan los pies yámbicos, pero los cinco primeros empiezan con un troqueo. El poeta les habla a los elementos. Los invitará a venir: “*venid a mí*”. Luego les pedirá “*asídmé*”. Comenta Sicard: “Esta identificación con la madera se obtiene por una súbita inversión, al final del poema, de las posiciones ocupadas por el poeta y la naturaleza respectivamente. En la última estrofa, ya no es el poeta el que ‘cae’, sino la madera” (Sicard, 1981, p. 131).

“*Poros, vetas, círculos de dulzura,*”

Los dedos parecen estar tocando estos “*poros*”, estas “*vetas*”, estos “*círculos de dulzura*”. Imagina uno los nudos de “*la dulce materia*” o madera. Ya no está el árbol sino la madera y sus configuraciones.

“*peso, temperatura silenciosa,*”

Cada madero tiene un peso propio. Eso es parte de lo que es. La madera pesa. Neruda nada dice de ese peso, sólo lo menciona y adquiere en esa parquedad una presencia rotunda y contundente. Ese peso se siente ahí.

De la temperatura, en cambio, se dice que es “*silenciosa*”. Antes se nos ha dicho que la madera está hecha “*de substancia y silencio*” y que en “*su color de mundo*” hay una “*silenciosa multitud*”. Ahora estamos ante su temperatura que conoce la piel, el tacto, y su silencio que capta el oído. La “*temperatura silenciosa*” no hace pensar en la temperatura de un objeto o de una pieza sino que, quizás, en la temperatura de un animal silencioso. La madera es como un animal dormido. Ya se ha sugerido algo similar al comentar el verso doce “*al vivo ser de substancia y silencio*”. Neruda caracteriza al árbol, a la madera como un animal silencioso.

*“flechas pegadas a tu alma caída,”*

Antes se aludió a las espadas, ahora son las flechas. Pero ellas han dado en el blanco. Las flechas han quedado adheridas al alma abatida de la madera. También la flecha —también el corte del hacha o del diente de la sierra— que la hirió sigue presente, viajando con ella, encarnada como si fuera una bala que no se pudo extirpar.

*“seres dormidos en tu boca espesa,”*

El árbol es una “*boca espesa*” que se alimentó de la putrefacción que conforma el humus. Hay en la madera “*corazones reunidos*”, una “*silenciosa multitud*” de “*seres dormidos*” en ella. Y que le dan su textura.

*“polvo de dulce pulpa consumida,”*

Por tercera vez se usa la palabra “*dulzura*”. Primero fue la materia, luego los círculos o nudos de la madera y ahora es “*dulce pulpa*”. Gallagher comenta que Neruda en las *Residencias* usa con mucha frecuencia “participios pasados que sugieren descomposición: derretido, gastado, podrido” (D. Gallagher, p. 51). La pulpa jugosa del árbol vivo se ha consumido en la madera y ahora es polvo seco, aserrín.

*“ceniza llena de apagadas almas,”*

De pronto estamos ante la ceniza. Los troncos se han quemado y sólo quedan las cenizas. Por eso dice que la ceniza es “*de apagadas almas*”. Es decir, hubo almas o ánimos que en la ceniza están apagados; hubo impulso vital y llamas del fuego antes de la ceniza. Las siete últimas sílabas llevan la vocal “a”.

De la madera hecha aserrín pasamos a la ceniza. Se completa así la última conversión del árbol. Ahora sí será pura materia inerte y seca. Para ser fértil deberá mezclarse con la tierra.

*“venid a mí, a mi sueño sin medida,”*

Al llegar a este sexto verso, el pie inicial pasa de troqueo a yámbico: “*venid (...)*”. El poeta pide a los elementos nombrados que vengan a él. Este “*venid*” introduce la segunda parte de la estrofa. Siguen a continuación los cinco versos últimos compuestos todos de cuatro pies yámbicos y un anfibráquico final. El tono es exaltado y el ritmo marcado va intensificando la emoción.

El viajero, el huésped, ahora quiere ser anfitrión. Y esto porque tiene un sueño, una aspiración que no tiene medida.



*“caed en mi alcoba en que la noche cae”*

Alonso señala que uno de los procedimientos que emplea frecuentemente Neruda para sostener el ritmo es repetir una palabra (“*caed*” y “*cae*”) al comienzo y al fin de un mismo verso. (Alonso, p. 108). Los materiales de la madera han de caer en su pieza como en ella cae la noche. El sueño es que la madera lo envuelva como la noche, que ojalá se vuelva noche que se respira.

*“y cae sin cesar como agua rota,”*

La noche cae y cae a la alcoba sin cesar, continuamente. Tres veces se oye su “caer” en dos versos seguidos. Ese caer de la noche la asemeja a la lluvia. Caer como si el techo estuviera roto y dejara pasar la lluvia. La noche se cuela a la pieza. Caer como “*agua rota*”. La noche se entra a la casa como si fuera “*agua rota*”, es decir, depurada y transformada, hecha un vapor, un gas. El anhelo del poeta es que la madera hecha de “*substancia y silencio*” llene sus pulmones como el aire de la noche.

*“y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,”*

Es la segunda petición que se hace a la madera: “*asidme*”. Finlayson afirma que “el poeta se maderiza” (p. 259). La expresión es muy acertada. Es lo que busca y sueña. Pero este maderizarse supone que la madera lo acoja y tome. Más concretamente, lo que el poeta pide es que, por así decir, lo empape la vida y la muerte de la madera. Quiere ser incorporado “*a vuestra vida, a vuestra muerte (...)*” Repite “*vuestra*” dos veces y los dos versos siguientes comienzan repitiendo “*a vuestros (...)*” “*a vuestras (...)*”.

*“a vuestros materiales sometidos,”*

El ruego continúa. El anhelo es compenetrarse de los “*materiales*” de la materia, de su sometimiento al ritmo creador de la vida y de la muerte. Una y otra vez en el viaje que cuenta el poema se insiste en lo mismo: en lo vivo está lo muerto y en lo muerto está lo vivo, vida y muerte se copertenecen. El poeta quiere aprender esto de la materia identificándose con ella, con su sometimiento a lo natural.

*“a vuestras muertas palomas neutrales,”*

Finlayson anota que Neruda “las quiere aquí quietas, desapasionadas, neutrales” (p. 262). Gallagher ha señalado que lo que vuela —mariposas, palomas— “son siempre en Neruda un signo de esperanza liberadora” (D. Gallagher, p. 44). Según Alonso, Neruda dijo que “la paloma me

parece la expresión más acabada de la vida, por su perfección formal” (A. Alonso, p. 228). Concha afirma que “la paloma es, pues, el ave fénix nerudiana que resurge desde las cenizas del Fundamento” (J. Concha, 1974, p. 60). La paloma ejemplifica la materia que vuela.

El adjetivo clave del verso es “*neutrales*”. Creo que a los “*materiales sometidos*” corresponden “*las palomas neutrales*”. Su neutralidad es una actitud ante la muerte, la serena neutralidad de la madera ante su propio destino.

El poeta, dice Finlayson, se ha “hecho carne de madera”. Eso permite avanzar hasta los últimos dos versos.

“y hagamos fuego, y silencio, y sonido,”

Lo primero que llama la atención es el tránsito súbito desde ese “*soy yo*” al nosotros, al plural: “y hagamos”.

Loyola comenta que “el poeta auspicia su propio regreso al ámbito humano ... (la sociedad, la historia) es unidad y alianza con la naturaleza (por eso los plurales *hagamos, ardamos, callemos*)” (p. 261). Santí dice que el poema “dramatiza, la primera de varias veces en la obra de Neruda, una estructura de conversión (...), en el sentido de que divide al hablante en dos: uno cuando viaja hacia la matriz, y otro en el que se convierte, o se congela, al final cuando se invoca la última palabra: *campanas*” (E. M. Santí, 1999, p. 93 y 94). Ha sostenido también que hay en este poema un “materialismo franciscano” (E. M. Santí, 1982, p. 87). Finlayson, en cambio, vio en él un “sentido búdico de la existencia”. Gallagher habla de un intento desesperado por recobrar “un pasado orgánico perdido” (Gallagher, p. 49). Sicard habla de “la búsqueda de una dialéctica”, todavía no lograda, y de raigambre materialista (A. Sicard, 1981, p. 129).

El alegre regreso de los subterráneos infernales de la muerte se produce gracias a una identificación con la vida y la muerte de la madera, lo que da origen a un nosotros. Este poema, en cierto modo, anticipa así lo que ocurrirá de manera más explícita en la tercera *Residencia* y, sobre todo, en *Canto General*.

El verso comienza con la conjunción “y” que prepara para el final. Pero el poeta repite el “y” seis veces los últimos dos versos. Genera un ritmo anhelante y pleno, como algo que se acaba y en su gozo no termina de acabarse.

La invitación del poema ya no se dirige a la materia sino a los seres humanos: “y hagamos fuego (...)”. Es siempre la madera, pero convertida en fuego, en hogar, en centro de la familia. La madera así se instala en el corazón de la residencia de la persona humana y de su regeneración.

Neruda quiere separar bien cada una de las seis palabras finales y por eso después de cada una pone una coma y luego el “y”. El poema, después de una coma, entonces, también dice: “y *silencio (...)*” Es decir, hacemos silencio. En el verso número 12 “*el vivo ser*”, se recordará, está hecho “*de substancia y silencio.*” Si el fuego es la substancia transformada de la madera para la recuperación del “*vivo ser*” habría que agregar el silencio. La contemplación del fuego en silencio es una manera de reverenciar la madera y la vida que hace posible. Silencio y meditación ante el fuego.

El tercer “y” agrega una invitación a hacer “sonido”. A la palabra “*silencio*”, Neruda une “*sonido*” que con sus eses, enes, íes y oes se asemejan, pero cuyo sentido las contraponen. Este hagamos sonido puede ser el de la conversación, pero por el tono más parece un canto de gozo.

Alonso propone un antecedente de estos verso finales (A. Alonso, p. 222). Estarían en el poema trece de *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*:

*Oh, poder celebrarte con todas las palabras de alegría  
cantar, arder, huir, como un campanario en las manos de un  
loco...*

Fuego, silencio y sonido son los tres sustantivos del penúltimo verso de “Entrada a la Madera”. Pero están precedidos por el imperativo “*hagamos*” que llama a la acción.

*“y ardamos, y callemos, y campanas.”*

Un cuarto “y” comienza el último verso. Sigue el nosotros en forma imperativa. Ahora la invitación es “*ardamos*”. Es decir, identificados con la madera, seamos fuego. El “*hagamos fuego*” del verso anterior da origen a este “*y ardamos (...)*”. Concha habla de “la voluntad de la llama”. Cita a Hegel: “el fuego es tiempo materializado”. “Con “Entrada a la Madera” asistimos a la inauguración de la vida en el mundo de las residencias” (J. Concha, 1974, p. 66).

Este arder no hace pensar ya en destrucciones sino que en la vibración de la vida. La reconciliación del poeta con lo material de la madera dio paso a un nosotros y a la fuerza apasionada del movimiento incesante del fuego, luego al recogimiento del silencio, luego al gozo del canto que celebra la vida.

El verso agrega “*y callemos*” que corresponde a la invitación de hacer silencio. Callar es la actividad del silencio. No es el silencio del árbol

y de la madera que es sólo carencia de voz. En el ser humano callar es una acción que tiene un sentido. En este caso, un llamado a la contemplación.

El último verso se compone de estos dos versos en modo imperativo “ardamos” y “callemos”. Un “y” final añade la última palabra del poema: “campanas”. Alonso dice que el término “campanas” en Neruda representa “lo rotundo, henchido, sonoro: plenitud con hermosura” (A. Alonso, p. 241). Cita un verso de “Caballo de los Sueños”.

*su cuerpo de campana galopa y golpea*

¿Hubo en ese silencio y ahora en estas campanas que evocan la “dura catedral” resonancias religiosas o, quizás, místicas? Para Neruda pareciera que esa catedral y eso sacro es la “materia misteriosa” convirtiéndose en vida. Gabriela Mistral habló de “un místico de la materia” (G. Mistral, p. 181).

El lector esperaría en lugar de “campanas” un verbo vinculado al hagamos “sonido” del verso anterior, algo como “cantemos”. Neruda, afirma Alonso, “ha sacrificado las necesidades últimas de la forma sintáctica a las pretensiones lujosas de la forma rítmica”. La “anomalía consiste en seriar un sustantivo con dos verbos, uniéndolos por la conjunción y, que, según las leyes del lenguaje, sólo une elementos del mismo rango sintáctico: *ardamos y callemos y ... (verbo)*” (A. Alonso, p. 115). Basta suponer por un instante una alternativa como esa —“cantemos”, por ejemplo— para comprender al instante el acierto extraordinario que es ese sorpresivo “y campanas”. No es necesario más. Ya están en nuestros oídos. La libertad de esas campanas al vuelo es el fruto de ese viaje de maduración y aprendizaje que es “Entrada a la Madera”.

La vocal “a” se dicho seis veces en las últimas once sílabas. Los dos verbos riman en “nos” y el sustantivo termina en “nas”. Ese “ardamos” y ese “callemos” —y más atrás todavía ese “y hagamos fuego, y silencio, y sonido”— suenan ahora como grandes campanadas.

#### REFERENCIAS

- Aleixandre, Vicente: “La Última Vez que Vi a Pablo Neruda”. En Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck, (editores), *Simposio Pablo Neruda: Actas*. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974.
- Alone (Hernán Díaz Arrieta): *Panorama de la Literatura Chilena del Siglo XX*. Santiago: Editorial Nascimento, 1924.
- Alone (Hernán Díaz Arrieta): *Las Mejores Páginas de Marcel Proust*. Santiago: Editorial Zigzag, 1933.

- Alone (Hernán Díaz Arrieta): En Daniel Swinburn (editor), *Para Leer a Proust: La Mirada de Alone*. Santiago: El Mercurio-Aguilar, 2001.
- Alonso, Amado: *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, cuarta edición; segunda edición (definitiva) de 1951.
- Concha, Jaime: *Neruda (1904-1936)*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.
- Concha, Jaime: "Interpretación de *Residencia en la Tierra*". Republicado en su *Tres Ensayos sobre Pablo Neruda*. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974. [Edición original: revista *Atenea*, N° 425 (enero-julio, 1972), Concepción.]
- Edwards, Jorge: *Adiós Poeta...* Barcelona: Tusquets, 1990.
- Finlayson, Clarence: "Pablo Neruda en *Tres Cantos Materiales*". Reproducido en *Anales de la Universidad de Chile: Estudios sobre Pablo Neruda*, N° 157-160 (enero-diciembre 1971), Santiago. [Edición original en su *Poetas y Poemas*. Santiago: Ediciones Revista Universitaria, 1938.]
- Franco, Jean: "Orfeo en Utopía: El Poeta y la Colectividad en *Canto General*". En Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck (editores), *Simposio Pablo Neruda: Actas*. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974.
- Gallagher, David: "Pablo Neruda". En su libro *Modern Latin American Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- García Lorca, Federico: "Presentación de Pablo Neruda". En sus *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 15ª edición, 1969. Esta presentación fue leída en la Universidad Central de Madrid el 6 de diciembre de 1934. [Recogida asimismo en Nicolás Salerno (comp.), "Retratos, Etopeyas y Hagiografías de Pablo Neruda", en esta edición de *Estudios Públicos*.]
- Loyola, Hernán. Comentarios y notas incluidas en su edición de Pablo Neruda, *Residencia en la Tierra*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Mistral, Gabriela: "Recado sobre Pablo Neruda". Republicado en Federico Schopf (editor), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003. Primera publicación en *El Mercurio y Repertorio Americano* del 23 de abril de 1936. [Artículo recogido asimismo en Nicolás Salerno (comp.), "Alone y Neruda", en esta edición de *Estudios Públicos*.]
- Neruda, Pablo: *Obras Completas*, 5 tomos, edición de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999-2002. Las obras y textos de Pablo Neruda citados en este artículo se encuentran en estos volúmenes.
- Proust, Marcel. *En Busca del Tiempo Perdido*. Tomos: *Por el Camino de Swann, A la Sombra de las Muchachas en Flor* (traducidos por Pedro Salinas), *El Tiempo Recobrado y La Prisionera* (traducidos por Consuelo Berges). Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Santí, Enrico Mario: *The Poetics of Prophecy*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1982.
- Santí, Enrico Mario: "Prólogo". En Pablo Neruda, *Obras Completas*, tomo I Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Schidlowky, David: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2003.
- Schopf, Federico: "Recepción y Contexto de la Poesía de Pablo Neruda". En Federico Schopf (editor), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003. Versión original en M. A. Rojas y R. Hozven, *Pedro Lastra o la Erudición Compartida*. México: Premia, 1988.

- Sicard, Alain: "Soledad, Muerte y Conciencia Histórica en la Poesía Reciente de Pablo Neruda". En Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck (editores), *Simposio Pablo Neruda: Actas*. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974.
- Sicard, Alain: *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*. Versión española de Pilar Ruiz. Madrid: Gredos, 1981.
- Swinburn, Daniel (editor). *Para Leer a Proust: La Mirada de Alone*. Santiago: El Mercurio-Aguilar, 2001.
- Teitelboim, Volodia: *Neruda*. Santiago: Sudamericana, 1984.
- Whitman. Walt. *Song of Myself*. En Mark van Doren, Malcolm Cowley y Gay Wilson Allen (ed.), *The Portable Walt Whitman*. Nueva York: Penguin, 1977.
- Yurkievich, Saúl. "Residencia en la Tierra: Paradigma de la Primera Vanguardia". En su *A través de la Trama*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. □