

El bosque literario

Genealogía de un paisaje simbólico

Marcos Yáñez Velasco

TESI DOCTORAL UPF 2017

DIRECTOR DE LA TESI: ANTONI MARÍ MUÑOZ

TUTOR DE LA TESI: EDUARD CAIROL CARABÍ

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



A mis padres
y a Eduard Cairol

Se descalza.
Camina por la arena.
Se agacha.
Coge un puñado húmedo y caliente.
Respira un aire lleno de pinos y sonríe:
*La  nica tierra prometida
es la que ahora tiene entre sus dedos.*

David Hern andez Sevillano

AGRADECIMIENTOS

Por supuesto, la mención más especial en estos agradecimientos ha de ser para mis padres, que con su esfuerzo han posibilitado que yo llegue hasta aquí. Mucho más orgullo que el que ellos tienen hacia mí es el que yo tengo hacia ellos.

En segundo lugar quiero expresar mi más profunda gratitud hacia Antoni Marí por aceptar la dirección de este trabajo y hacia Eduard Cairol, quien creyó en este proyecto desde el principio y en muchos momentos más que yo mismo. Sin su apoyo y entusiasmo este trabajo habría sido imposible.

Y no me quiero olvidar de aquéllos que me han acompañado, y muchas veces sufrido, en estos años. No me olvido de ninguna persona con la que he compartido este tiempo, pero quiero agradecer de forma especial a Esteban Arosa y Sebastián Gutiérrez su paciencia. Y, por último, a Marina, apoyo emocional indispensable, y mucho más, casi hasta el final.

RESUMEN

El bosque siempre ha sido un lugar confuso para el orden social y la lógica convencional, incluso tras haber perdido su carácter salvaje. Este trabajo pretende ofrecer una imagen global sobre las formas en las que el bosque como paisaje simbólico ha pervivido en el imaginario colectivo a través de la narrativa, el ensayo y la lírica del S. XX. Estas formas tienen que ver con su versatilidad como imagen de la complejidad y con un lugar íntimo que provoca la introspección, la revelación de caracteres identitarios y la resistencia ante poderes políticos o movimientos sociales. La escasez de estudios que se dediquen exhaustivamente a esta figura y la cantidad de obras en las que el bosque tiene un papel preeminente nos permiten utilizar un enfoque fenomenológico que se completará con una fundamentación del símbolo a partir del estudio de sus evocaciones a lo largo de la historia de occidente.

ABSTRACT

Forest has always been a confusing place to social order and conventional logic, even after losing their wild character. This work aims to offer a global picture about the ways in which, as a symbolic landscape, forest has survived in the western collective imagination through the narrative, essay and poetry of the 20th century. These ways have to do with its versatility as the image of complexity and an intimate place that provokes introspection, revelation of identity characters and resistance to political powers or social movements. The scarcity of studies extensively engaged in this figure and the amount of works in which forest has a pre-eminent role allows us to use a phenomenological approach that it will be completed with a justification of the symbol from the study of the evocations throughout the history of the West.

PRÓLOGO

Es ahora el pensamiento un dialéctico fauno que persigue, como a una ninfa fugaz, la esencia del bosque. El pensamiento siente una fruición muy parecida a la amorosa cuando palpa el cuerpo desnudo de una idea.

José Ortega y Gasset

Cuando buscamos textos académicos dedicados al bosque encontraremos una lista interminable de estudios que lo traten desde la perspectiva de las ciencias medioambientales o de la ecología. Cada bosque será un ecosistema variado y complejo así como un recurso a gestionar, explotar y conservar. Sin embargo muy pocos son los estudios que valoran el bosque como lo que también es, un símbolo potente, prolífico, rico y complejo en el imaginario cultural de occidente. Es este sentido simbólico el que se investigará y desarrollará en este estudio. Sobre este tema destacan los trabajos de Robert Pogue Harrison en el ámbito anglosajón, de André Corvol en Francia y de Ignacio Abella y Ana Esther Santamaría Fernández en España. Con la voluntad de resultar lo más exhaustivo posible dentro de un tema inagotable el trabajo que aquí se presenta pretende ser una contribución a este incipiente corpus de conocimientos.

El bosque ha sido, desde tiempos inmemoriales, un lugar privilegiado para la mirada humana, que ha visto en él un espejo, en muchos casos roto o deforme. Reconociendo la deuda contraída con los autores mencionados y aceptando sus conclusiones este trabajo pretende ser una ampliación, actualización y compendio del saber sobre este objeto de estudio desde la historia de la cultura y en particular de la literatura. En él se contemplarán,

desde los orígenes de la cultura occidental, los cambios operados por el bosque como lugar físico y como lugar simbólico. Como lugar físico el bosque, en muchos territorios, o bien ha dejado de existir o ha perdido la mayoría de características que lo definían en el imaginario colectivo. Sin embargo, esta pérdida o devaluación del lugar físico no se ha visto correspondida con un proceso semejante en el lugar simbólico. Hoy en día encontramos numerosísimas manifestaciones culturales y literarias en las que el bosque aparece con unas connotaciones que se le adjudicaron durante la Antigüedad y la Edad Media. Pero la sociedad del siglo XXI no es la sociedad medieval y, por ende, el bosque simbólico actual no es el mismo que el medieval aunque recoja dentro de sí toda una tradición. En este estudio veremos los cambios operados en el bosque simbólico desde un eje que cobró una relevancia fundamental en la Edad Media: el eje individuo-sociedad. El bosque medieval, un territorio oscuro donde las leyes y convenciones sociales perdían su validez, fue el lugar de los héroes proscritos, de los eremitas y de los caballeros que se alejaban de la corte para vivir una transformación espiritual. Estas características perdurarán durante mucho tiempo, se verán complementadas por otras y llegarán hasta nuestros días, evidentemente transformadas por el transcurso de los periodos históricos y los conflictos sociales: el bosque será un lugar de revelación de la verdad, sea ésta una verdad íntima o un desvelamiento del ser, y un lugar de resistencia ante poderes políticos de corte totalitario que empujan a la disolución del individuo en la masa social. En este estudio haremos un seguimiento de estas transformaciones en busca de una visión global sobre lo que ha significado y significa aún el bosque en el imaginario colectivo occidental, una visión que acepte el carácter complejo y poliédrico del bosque, carácter dado por sus propiedades físicas y por sus atribuciones simbólicas.

ÍNDICE

	Pág
Resumen.....	ix
Prólogo.....	xiii
I.- INTRODUCCIÓN.....	1
1.- Un símbolo antiguo para una sociedad moderna.....	1
2.- Objeto, estructura y aspectos metodológicos.....	4
3.- Estado de la cuestión.....	10
4.- Ideas previas: El bosque, un paisaje peculiar.....	15
II.- EL BOSQUE ANTIGUO.....	33
1.- En el inicio era el bosque.....	33
2.- El matriarcado original y el primitivo culto a los dioses-árbol.....	38
3.- Roma y los bárbaros. Civilización y bosque.....	64
4.- El bosque sagrado y la llegada de los monoteísmos.....	80
III.- EL BOSQUE MEDIEVAL.....	91
1.- Los hábitos sociales y simbólicos del bosque galo.....	91
2.- Del nemeton al bosque de Broceliandia.....	100
3.- El bosque de las transformaciones del alma.....	110
4.- El bosque de la iniciación y la redención.....	119
5.- El bosque del deseo y el encuentro amoroso.....	127
6.- La foresta, la caza y el héroe proscrito.....	134
IV.- LA LLEGADA DE LA MODERNIDAD.....	147
1.- El declive del bosque salvaje y de la civilización del bosque.....	147
2.- Las transformaciones del bosque literario en la era del humanismo.....	154
3.- Del método cartesiano a la Ilustración: El bosque racional.....	166
4.- Las contradicciones de la Ilustración con el bosque originario.....	178
5.- La consolidación de la botánica y la necesidad de conservación..	191
6.- Los árboles de la libertad.....	198
V.- APROXIMACIONES AL BOSQUE CONTEMPORÁNEO.....	213
1.- Del bosque romántico al simbolismo.....	213
2.- Pensar filosóficamente el árbol.....	227
3.- El bosque originario alemán.....	239
4.- La llegada de la civilización al bosque de ultramar.....	258
5.- Wastelands.....	271

VI.- LA PERVIVENCIA DEL BOSQUE EN EL IMAGINARIO....	279
1.- Filosofía en el bosque.....	279
2.- El bosque como símbolo del inconsciente.....	305
3.- Ejemplos del bosque en la poesía española.....	316
4.- El bosque en la narrativa de Thomas Bernhard.....	338
5.- El ejemplo de los <i>Walden</i>	359
6.- El bosque en la obra de Ernst Jünger: El emboscado y el anarca..	380
VII.- CONCLUSIONES.....	409
El bosque: imagen de lo complejo.....	409
El bosque: lugar de revelación y de resistencia.....	412
La pervivencia de un potente símbolo.....	418
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	429

I.- INTRODUCCIÓN

Holz [madera, leña] es un antiguo nombre para el bosque. En el bosque hay caminos [“wege”], por lo general medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado. Es a estos caminos a los que se llama “Holzwege” [“caminos de bosque, caminos que se pierden en el bosque”].

Cada uno de ellos sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque. Muchas veces parece como si fueran iguales, pero es una mera apariencia.

Los leñadores y guardabosques conocen los caminos. Ellos saben lo que significa encontrarse en un camino que se pierde en el bosque.

Martin Heidegger

1.- Un símbolo antiguo para una sociedad moderna

A principios de 2016 se estrenó en España la película *The lobster* (*La langosta*), dirigida por Yorgos Lanthimos y protagonizada por Colin Farrell y Rachel Weisz. A medio camino entre la comedia y el drama, esta historia distópica, ambientada en un futuro aparentemente no muy lejano, trata sobre la soledad y las relaciones de pareja en una sociedad de convicciones muy rígidas al respecto en la que cualquier espectador puede encontrar una mordaz crítica a las concepciones sobre el tema en la sociedad actual. En esa ciudad sólo se aceptan las parejas estables y monógamas por lo que el protagonista se inscribe en un programa de internamiento para la búsqueda de pareja que tiene lugar en un complejo hotelero. Dispone de 45 días para encontrar pareja y, si no lo consigue, al final del plazo será convertido en un animal de su elección, en su caso una langosta.

Pronto se verá a personajes descontentos con los duros métodos, cercanos al primer conductismo, empleados por los directores del programa, que organizan incluso batidas para que los internos puedan dar caza a los que han abandonado el programa con el incentivo de un aumento en su tiempo de estancia: un muerto, un días más para encontrar el amor. Estas batidas se realizan en el bosque de los alrededores del complejo y, en una de ellas, el protagonista decide abandonar el programa y huir. Se encuentra en un bosque tupido, frío, húmedo, intrincado y oscuro; la imagen tradicional del bosque agreste y salvaje. Caminando se encontrará con todos los que han huido antes que él y verá que se han organizado, como una pequeña sociedad, para resistir.

Saben que pueden ser aniquilados en las batidas pero han decidido rechazar las normas establecidas y resistir. Están dispuestos a luchar porque no les queda otro remedio: matar o morir. En el bosque sólo hay una regla inquebrantable: no se puede entablar relaciones sentimentales que conduzcan hacia una relación de pareja, no se pueden enamorar. El bosque será la antítesis del hotel. Es una sociedad de individuos aislados, solitarios. La escena más representativa de la película desata la perplejidad y las risas de los espectadores: en medio de un frondoso bosque, propio de una escena de caza medieval, se celebra una fiesta en la que encontramos a todos los huidos, a bastantes metros de distancia uno del otro, bailando música electrónica cada uno con sus auriculares. Podría parecer un oxímoron: música electrónica en medio de un antiguo bosque de proscritos, expulsados del orden social, resistentes.

Pero nuestro protagonista irá más allá e incumplirá la única ley del bosque. Se enamora de otra proscrita y su amor será correspondido, por lo que los amantes se convertirán en resistentes entre el nuevo orden social de los resistentes. Deberán aprender a amarse en secreto, furtivamente,

ocultos tras la maleza o los recovecos del bosque, que se convertirá para ellos en el lugar de las pruebas iniciáticas en un viaje de transformación espiritual del solipsismo al amor y a los códigos de la incipiente pareja. Pero, desde una perspectiva más amplia, el bosque será el espejo y la sombra de la sociedad, el lugar donde las convenciones, nuevas o antiguas, no se cumplan y donde el discurso de la autoridad, sea ésta la que sea, no funcione, quizá porque la soledad lleve al individuo no a buscar, sino a encontrar el amor fuera de los límites marcados por cualquier manual de conducta o norma de actuación.

Corre el año 2016, en el bosque suena música electrónica por los auriculares electrónicos en un ambiente distópico. El bosque es el lugar de la resistencia ante un orden social establecido y un poder aniquilador; el bosque es el lugar de la creación de un nuevo orden social y el lugar donde las normas no se cumplen; y el bosque es el lugar del amor furtivo y de la transformación individual. ¿Es esto algo nuevo? Lo que le llama la atención al espectador es la música electrónica sonando en el bosque de los proscritos. La tecnología moderna ha entrado en el antiguo bosque, un bosque poblado por una sociedad de individuos solitarios. Esta combinación de elementos aparentemente antagónicos, bosque y electrónica, y el contoneo de los cuerpos bailando en solitario en un mismo lugar, es lo que sorprende al espectador. Pero sorprende no porque sea algo contradictorio sino por la forma tan evidente, atrevida y abrumadora de conjugarlos en una misma imagen y de demostrar, como haremos en este trabajo, que este bosque tan antiguo sigue formando parte del imaginario de la sociedad tecnológica moderna.

2.- Objeto, estructura y Aspectos metodológicos

El objeto de análisis de este trabajo es el bosque como tema, símbolo o motivo en la literatura occidental en general y en particular en el siglo XX. Rastreadremos la historia del símbolo desde las culturas antiguas hasta la actualidad sin perder de vista la realidad del lugar físico que es el bosque para entender la bifurcación operada entre ambos, bosque físico y bosque simbólico. La hipótesis fundamental de este estudio es, ante todo, que el bosque, a pesar de haber desaparecido o, al menos, haber sido degradado como lugar físico a lo largo de la historia de occidente, como símbolo sigue manteniendo no sólo plena vigencia, sino también toda una riqueza de significaciones y una potencia simbólica igual o mayor que la que tuvo en los orígenes de la cultura. Por ello el bloque más extenso de este trabajo será el que se dedique a la pervivencia del símbolo en el imaginario a través del ensayo, la poesía y la narrativa del S.XX.

Al ser un tema tan genérico y tan amplio se ha elegido un eje vertebrador para el trabajo que será la relación entre el individuo y la sociedad de su tiempo en el bosque, tanto físico como simbólico. Por tanto el trabajo se enfocará hacia una de las características del bosque que creemos fundamental y diferenciadora con respecto a otros paisajes: la del bosque como un lugar de introspección y de reflexión personal. Esta característica, la de ser un paisaje íntimamente ligado a la cuestión de la identidad individual y a la reflexión íntima, se pondrá de manifiesto en dos vertientes, la del bosque como lugar de revelación y la del bosque como lugar simbólico de resistencia ante los movimientos de las masas o del poder político. Se dedicará una atención especial a aquellos autores que no sólo escribieron sobre el tema, o en cuyas obras el tema es importante, sino que tuvieron una relación personal en sus vidas con el

bosque. Nos parece importante que, si el aspecto determinante del bosque como paisaje es su particular conexión con el individuo, la construcción de su imagen se vea ejemplificada con experiencias personales vividas, más aun si contamos con las experiencias de autores de gran talla intelectual como María Zambrano, Martin Heidegger, Ernst Jünger o Henry David Thoreau. Pero ellos son también herederos de todo un complejo simbólico profundamente arraigado en el imaginario.

Creemos que, para encontrar una imagen satisfactoria del bosque como un elemento importante para el imaginario colectivo, es necesario realizar un estudio de la simbología y de las evocaciones que el bosque y los elementos que forman parte de él han tenido en la cultura occidental. El problema de la investigación es que el bosque siempre ha estado muy presente en las creaciones literarias y ha sido utilizado como símbolo de muchas cosas, problemas, situaciones o géneros. Como reconoce Robert Pogue Harrison <<If I have learned anything during the course of my work it is that the forest is uncircumscribable. To traverse it means also to shun vast areas of it¹>>². Si puede haber una imagen del bosque es la de la complejidad, no es circunscrible. Esto explica la carencia de estudios monográficos sobre el tema desde la historia cultural que intenten aportar una imagen global.

Llevan tiempo siendo demostradas la riqueza y viabilidad de los estudios interdisciplinarios. Este trabajo, como se podrá comprobar, lo es. La literatura será el punto focal donde converjan los fenómenos estudiados porque será el vehículo donde la plasmación del símbolo sea más evidente, pero estos fenómenos pertenecen a ámbitos y disciplinas muy

¹ HARRISON, Robert Pogue. *Forests. The shadow of civilization*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. Pág. X.

² En el caso de las citas literales incorporadas en el texto de publicaciones en lenguas no peninsulares que no tienen traducción publicada al español se ha preferido mantener el texto original con el fin de preservar su integridad.

diversas. Buscamos esbozar una imagen del bosque desde las facetas que consideramos más relevantes en el S.XX y para ello nos servimos de herramientas, métodos y estudios de diversas disciplinas como la simbología, los estudios literarios, la estética, el psicoanálisis, la teoría del paisaje o la nueva geografía emocional. Pero, sobre todo al tratar los fenómenos del pasado, y en mayor medida según nos alejamos de nuestro tiempo, la vehiculación y transformación del símbolo en muchos textos no es voluntaria sino que es inconsciente.

Las aportaciones del arte y la literatura en épocas históricas determinadas, han sido fundamentales a la hora de codificar la idea de bosque que pervive en el imaginario colectivo actual. Tampoco se puede obviar la presencia de ese imaginario en el tratamiento de las cuestiones artísticas. [...] Pero el bosque no es sólo un paisaje arquetípico. La carga simbólica del bosque precede al surgimiento de la apreciación estética del mismo o del paisaje como género artístico. El bosque es en sí un arquetipo o, para ser exactos, según las teorías psicoanalíticas junguianas, es un símbolo a través del cual se manifiesta el arquetipo generador femenino³. (Santamaría Fernández, 2015: 29-30)

Buscamos un acercamiento al símbolo del bosque que nos ofrezca, por un lado, una imagen actual de él y, por otro lado, una serie de denominadores comunes sobre el tópico a lo largo de la historia de occidente. Por eso a lo largo de toda la tesis se analizará la simbología del bosque y sus elementos a partir de fenómenos tan dispares como los rituales y creencias religiosas, las narraciones mitológicas, la lírica, el ensayo científico, los usos y conflictos sociales o los discursos de la historiografía. En el fondo, y reuniendo todas estas disciplinas y sus métodos en lo concerniente al paisaje y al bosque, estamos hablando de un trabajo de historia cultural en

³ SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, Ana Esther. *El arte emboscado. El regreso al bosque en la práctica artística desde 1968*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

el sentido de Peter Burke⁴. Hemos de partir de la base de que es imposible ofrecer una imagen totalizadora sobre el tópico:

El común denominador de los historiadores culturales podría describirse como la preocupación por lo simbólico y su interpretación. Conscientes o inconscientes, los símbolos se pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana, pero una aproximación al pasado en términos de simbolismo no es sino una aproximación entre otras. (Burke, 2010: 15)

Hay un eje que se considera un claro denominador común en lo que respecta al bosque en la tradición occidental, y éste es su carácter de lugar antagónico al orden social. Por ello nos centraremos en los aspectos esenciales de la imagen que tengan que ver con la relación individuo–sociedad y, más concretamente, la cuestión de la identidad y su defensa, la revelación y la resistencia. Aunque ésta sea la faceta del bosque más importante para nosotros en el S.XX ésta no se ha desarrollado exclusivamente en este periodo. Ya en la Edad Media el bosque fue el lugar de forajidos y de *outlaws* que se refugiaban allí porque eran perseguidos o porque querían quebrantar el orden social vigente. También fue el lugar de la *aventura* de los caballeros y la morada de santos y eremitas que buscaban una transformación espiritual mediante la revelación y el encuentro con la divinidad. Los siglos XX y XXI serán herederos de todo ello y en este trabajo estudiaremos las transformaciones en los usos sociales y simbólicos del bosque. La gran cantidad de materiales que analizar nos permite utilizar un enfoque fenomenológico en el que la imagen brote por sí misma a partir de los textos. Este enfoque, aunque de forma distinta y salvando las distancias, es compartido por pensadores capitales para distintas disciplinas que convergen en este

⁴ BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* (2004). Trad. de Pablo Hermida Lazcano. Madrid: Paidós, 2010.

trabajo como son Jean-Marc Besse, Martin Heidegger, Eric Dardel o María Zambrano.

Como veremos, la estructura de este trabajo encuentra el símil perfecto en la figura del árbol, cuyas raíces alcanzan Egipto y las culturas del Creciente Fértil, convergen en Grecia, base del tronco, y en Roma, donde se acaba por construir la dicotomía entre el bosque y el orden social que marcará la concepción del bosque en la historia de la literatura y en los usos sociales y simbólicos. Desde esa base, y la llegada del cristianismo a los bosques europeos, nuestro tratamiento será diacrónico con destino al declive del bosque salvaje y medieval con la llegada de la modernidad. El tronco de un árbol lleva una escritura en sí, los anillos en los que la dendrología sabe ver la edad del árbol y las condiciones en las que creció. El romance caballeresco y la literatura artúrica de la Edad Media llevarán en sí inscritas, como los anillos de un árbol, las huellas del contraste entre las culturas celtas y el cristianismo heredero de la cultura romana. Por ello, en nuestro ascenso por el tronco, nos detendremos a profundizar en los anillos. Previos al demarraje y la bifurcación de las ramas encontraremos los nudos y las contradicciones que la propia modernidad tendrá consigo misma, incluso sus brotes fallidos. A partir de ahí, del nacimiento de las ramas, el enfoque se tornará de nuevo sincrónico, y en las aproximaciones al bosque contemporáneo recorreremos caminos, caminos de bosque, las ramas de nuestro árbol-símil, que discurren paralelas en el tiempo y cuya unión acabará sosteniendo la copa del árbol, los productos finales de cada una de las ramas que serán los ejemplos, obras y autores analizados para mostrar la pervivencia del bosque en el imaginario. Los frutos de este árbol serán nuestras conclusiones.

Pero todo buen fruto comienza a gestarse desde la raíz como producto final del flujo ascendente de la savia y por ello, en cada uno de los

capítulos, centraremos nuestra óptica en la dimensión social de los fenómenos explicados sin perder de vista, por supuesto, el resto de matices y connotaciones importantes. El bosque es algo complejo que puede contener dentro de sí elementos opuestos que parecen contradictorios, y en nuestro recorrido no eludiremos las antinomias ni las paradojas, no miraremos hacia otro lado sino que resolveremos los problemas como normalmente se resuelven las contradicciones, adoptando una perspectiva más amplia que nos permita comprender el fenómeno en toda su complejidad.

Hemos hecho un corte longitudinal y hemos visto el árbol al que nos vamos a encaramar como el barón rampante. Ahora, por un momento, antes de hacerlo, busquemos una perspectiva cenital. Las ramas de nuestro árbol, como las copas de los árboles que nos brindan entrelazadas nuestra visión cenital del bosque, nos ayudan en nuestro recorrido por él. Cuando estemos analizando el bosque contemporáneo en nuestro transcurso sincrónico, lo que iremos trazando serán caminos. Heidegger hablaba de los *holzwege*, los caminos de los leñadores, que avanzan por el bosque tupido, por lo no hollado, y se detienen al haber completado su carga para volver sobre sus pasos. Hay muchos de estos senderos en el bosque y, por ello, es posible que los distintos caminos lleguen a encontrarse creando una vía de entrada y salida a lo más profundo del bosque. También es posible que los caminos encuentren un claro en el que la luz ilumine el espacio y nos permita diferenciarla de la sombra. En ese bosque espeso nos hallamos, y nuestra labor será trazar sendas. Este denso bosque se ha desarrollado a lo largo de los siglos y en él atravesaremos zonas milenarias, también áreas donde se esconden antiguos santuarios naturales, cadáveres de guerras y disputas por el poderío político o por los derechos de uso, bosques sagrados y bosques dedicados sólo a la caza del rey; bosques modernos gestionados por la silvicultura con hileras

geométricas de árboles; incluso desiertos en medio del bosque. Ni que decir tiene la gran variedad de especies y elementos que lo conforman. Sabemos de antemano que el escenario de nuestro viaje es enormemente rico y complejo. Método en griego significa ‘camino’. Caminos de bosque, en el bosque, es lo que trazaremos en este estudio, caminos que se sabe no son todos los caminos, pero caminos que tratarán de entrecruzarse y crear zonas de luz donde contemplar el bosque sin que éste pierda su componente extraño, oculto e inexpugnable, ya que <<el bosque se configura por los árboles que no veo>> como decía Ortega.

3.- Estado de la cuestión

Los estudios monográficos sobre el tema del bosque, en su gran mayoría, son artículos que lo tratan desde la perspectiva de las ciencias medioambientales, la ecología o la gestión del territorio. Son numerosos, tanto trabajos que abordan el tema en el presente como aquellos que indagan en la historia de la gestión del territorio o del medio ambiente. En ellos se habla sobre un medio natural entendido como un ecosistema o como un recurso manejable y modificable pero no como algo que le hable al ser humano sobre sí mismo.

Sin embargo muy pocos son los estudios que valoran el bosque como lo que también es, un símbolo potente, rico y complejo en el imaginario cultural. El bosque es un escenario fundamental en ritos y cultos religiosos, un paisaje de evocación para la lírica y un entorno donde se desarrollan muchos argumentos de la historia de la narrativa. Hay interesantes estudios que abordan el tema de forma parcial o delimitándolo dentro de una cultura o un periodo histórico como los

trabajos de J. V. Thirgood *Man and the Mediterranean forest: A history of resource depletion*, que aborda el problema de la deforestación como una de las causas de la caída de las culturas clásicas, o el estudio de Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, con un capítulo dedicado al bosque en la literatura de la Edad Media, *Le désert-forêt dans l'Occident médiéval*. Precisamente también sobre el bosque como el lugar de los caballeros errantes en la literatura medieval pero añadiendo una descripción sobre el lugar del bosque en la mitología y la cultura griegas está el trabajo de Penelope Doob *The idea of the labyrinth from classical antiquity through the Middle Ages*. El bosque en el trabajo de Doob será una de las formas que adopta el laberinto, un lugar donde se hacen imposibles las definiciones por su materia compleja e indeterminada. Muchas y muy significativas son las referencias al bosque en la literatura artúrica que hace Victoria Cirlot en *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Y también importante para nuestro estudio, debemos resaltar los trabajos del antropólogo mexicano Roger Bartra compilados en *El mito del salvaje*, ya que el bosque será el hábitat de este ser creado por la literatura y el folklore pero en el que Bartra nos ayuda a entender cómo salvaje y bosque actúan como sombra y espejo de la civilización al ser el salvaje creado como el polo opuesto en su dicotomía con la cultura occidental.

Desde la perspectiva de la historia cultural y de la estética literaria son pocas las obras de referencia que traten el tema en exhaustividad. Destacan los trabajos de Simon Schama y Robert Pogue Harrison en el ámbito anglosajón, los grupos de trabajo dirigidos por Andrée Corvol en Francia y las obras divulgativas del estudioso autodidacta Ignacio Abella en España. Afortunadamente para los amantes de nuestro tema, en 2015 se presentó la tesis doctoral de Ana Esther Santamaría Fernández *El arte emboscado. El regreso al bosque en la práctica artística desde 1968*, el

primer gran estudio académico en España que trata la historia cultural y simbólica del bosque en occidente y su plasmación en las obras de arte. El trabajo de Santamaría Fernández se dirige en última instancia a explicar la renovación del género del paisaje en las artes plásticas que supuso el land art en la segunda mitad del S. XX y la importancia del bosque en esta operación como depositario de un rico contenido simbólico a lo largo de la historia. Su trabajo, realizado de forma coetánea al que aquí se presenta, tiene muchos contenidos en común con éste al haber rastreado también la historia del símbolo y del concepto y obligó a un replanteamiento de este trabajo tras su publicación. Personalmente, su descubrimiento fue como el hallazgo de una maravilla en el bosque por la coincidencia en premisas, planteamientos y desarrollo y, porque, como toda maravilla, obligó a una toma de decisiones sobre el camino a seguir. Había alguien más trazando sendas en el bosque simbólico. Compartimos los puntos de partida, las hipótesis y las vías de trabajo de su espléndido estudio, y lo completamos en todo lo concerniente a la literatura y la filosofía, contribuyendo así a la creación de un corpus de conocimientos sobre el paisaje bosque en las artes, la literatura y la cultura en general en el ámbito académico hispano, con la esperanza de que alguien retome el testigo y continúe la tarea porque el bosque es inagotable.

Como decía, en el ámbito francófono, mucho más desarrollado que el nuestro en este tema, destacan los trabajos de Andrée Corvol⁵ y un excelente estudio, aparecido en 2011, de Martine Chalvet, *Une histoire de la forêt*, que recorre desde la Antigüedad hasta nuestros días los usos sociales y simbólicos del bosque en Francia, cuyos resultados resultan en muchos casos extrapolables a la Europa continental. Chalvet insiste en

⁵ No nos detendremos aquí a comentar ninguna obra en particular porque sus trabajos crean un corpus en sí mismo, tanto las obras de su autoría como aquéllas que ha dirigido, compilado o editado. A lo largo de este trabajo citaremos algunas y en la Bibliografía final se encuentra una lista de las más destacadas.

uno de los ejes en los que coinciden todos los estudios exhaustivos sobre el tema: el bosque será pensado como lo opuesto a la civilización, pero esta oposición esconde una falacia. Aunque el bosque sea concebido así la realidad material es bien distinta, ya que el bosque ha resultado desde el Neolítico no sólo necesario sino fundamental para el desarrollo de las sociedades. Chalvet rastrea en la arqueología y los trabajos de campo para demostrarlo.

Sin salir de Francia hemos de mencionar también dos importantes trabajos sobre el árbol desde la estética, la simbología y la filosofía, cuyos resultados nos servirán de gran ayuda en los casos en los que el árbol pueda actuar como una sinécdoque del bosque. Me refiero a *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours* (2013), de Alain Corbin y el *Traité de l'arbre. Essai d'une philosophie occidentale* (2002) de Robert Dumas.

La primera obra a reseñar en el ámbito anglosajón es *Landscape and memory*, de Simon Schama (1995), que es un extenso tratado general sobre la importancia y las formas en las que el paisaje permanece en el imaginario colectivo, formas que se manifiestan en creaciones culturales, artísticas o literarias. El capítulo II *Der Holzweg: The track through the Woods*, está dedicado específicamente al papel que juega y ha jugado a lo largo de la historia el bosque para la cultura germana, un símbolo de la identidad nacional y de la resistencia política. Sobre este aspecto, y para completarlo, recogeremos las aportaciones de otros trabajos, en particular el recorrido histórico por la recepción que tuvo en Alemania el *De Germania* de Tácito (fundamental para entender la visión de los romanos sobre el bosque germano) llevado a cabo por Christopher B. Krebs en *El libro más peligroso. La Germania de Tácito, del Imperio Romano al Tercer Reich* (2011).

Robert Pogue Harrison trata exclusivamente el tema del bosque en la historia cultural de occidente en su obra *Forests. The shadow of civilization*, la principal obra de referencia desde su publicación en 1992 para el estudio del bosque en la literatura occidental y en general para el imaginario colectivo. Como él mismo reconoce, el bosque es un lugar cuya imagen para la civilización occidental es imposible de circunscribir por lo que él decide contar una historia del tópico basándose en ejemplos seleccionados por intuición.

In the religions, mythologies, and literatures of the West, the forest appears as a place where the logic of distinction goes astray. Or where our subjective categories are confounded. Or where perceptions become promiscuous with one another, disclosing latent dimensions of time and consciousness. [...] just as forest were once everywhere in the geographical sense, so too they were everywhere in the fossil record of cultural memory. (Harrison, 1992: X)

En su estudio los ejemplos y las obras comentadas se organizan en torno a varios enfoques sobre el bosque para acabar con una llamada a la “Ecología de la finitud”, una forma de habitar la tierra en la que el hombre sea consciente de lo que le rodea, del suelo en el cual construye su hogar y del lenguaje que utiliza para entenderlo y gestionarlo. Recuperando la etimología originaria de *logos* como relación Harrison muestra cómo el bosque ha tenido diferentes maneras de ser visto, temido o comprendido según la relación que una cultura ha tenido con él.

Without *logos* there is no place, only habitat; no *domus*, only niche; no finitude, only the endless reproductive cycle of species-being; no dwelling, only subsisting. In short, *logos* is that which opens the human abode on the earth. (Harrison, 1992: 200)

Los enfoques en los que se agrupan las obras comentadas por Harrison son el bosque como lugar fundamental en el origen de las culturas, el bosque como asilo del forajido o del que ataca el orden social establecido, el bosque desde el paradigma de la ciencia moderna, el bosque como lugar

de la nostalgia y el bosque como morada. Nos serviremos aquí de sus presupuestos y su metodología y completaremos su trabajo añadiendo a este corpus multitud de autores no tratados por él, sobre todo en lo concerniente al siglo XX, por lo que no sólo completaremos sino que actualizaremos su estudio.

Por último es necesario mencionar el estado de la teoría del paisaje, bien distinto a lo comentado sobre la escasez de estudios culturales sobre el bosque, ya que estamos en un periodo muy fértil con nuevas publicaciones y perspectivas cada año en este ámbito en que el paisaje es pensado como fenómeno social y cultural y en el que convergen estudiosos de la historia del arte, la literatura, la geografía, la filosofía, etc. Comentaremos las principales obras con más detalle en el siguiente apartado pero en este hemos de mencionar, al menos, la importancia de los trabajos de Javier Maderuelo, Joan Nogué, Raffaele Milani, Jean-Marc Besse, Michael Jacob y Augustin Berque. En estos trabajos no se trata directamente el bosque sino el paisaje en general aunque en la obra de John Brinckerhoff Jackson *Descubriendo el paisaje autóctono* hay un capítulo titulado *El Bosque, su ascenso y decadencia*, y en la *Geografía romántica: En busca del paisaje sublime* de Yi-Fu Tuan hay un breve capítulo sobre el bosque en el bloque *La Tierra y sus entornos naturales*. Esperamos que el desarrollo y las conclusiones de este trabajo sirvan de ayuda y puedan ser utilizadas para el desarrollo de la teoría del paisaje.

4.- Ideas previas: El bosque, un paisaje peculiar

Partamos de una primera premisa: el bosque es un paisaje, un paisaje interior. Este calificativo de “interior” alude a un proceso subjetivo, una operación espiritual o mental que se da “dentro” del individuo, lo cual

puede a priori parecer antitético al paisaje entendido como algo meramente “exterior”, algo que está ahí frente a nosotros. Puede resultar un poco áspero para el lector que ya en la introducción entremos directamente a un tema denso pero resulta necesario resolver ciertas discusiones captando todos sus matices para el establecimiento de algunas nociones que han de quedar clarificadas antes del desarrollo de los contenidos. El bosque es un paisaje pero ¿qué es un paisaje? ¿la naturaleza es un paisaje? ¿o el paisaje es una idea mía, una construcción personal y subjetiva? Es aquí donde tenemos que echar mano a ciertas nociones de la teoría del paisaje para saber por dónde nos estamos moviendo. Partamos de una definición simple como la que nos ofrece Michael Jakob:

$$P = S + N$$

Le paysage renvoie – ce qui résulte d’emblée sur la base de cette simple formule– à trois facteurs essentiels ou conditions sine qua non: 1. À un sujet (pas de paysage sans sujet); 2. À la nature (pas de paysage sans nature); 3. À une relation entre les deux, sujet et nature, indiquée par le signe << + >> (pas de paysage sans contact, lien, rencontré entre le sujet et la nature)⁶. (Jakob, 2013: 34)

En todo paisaje siempre tiene que haber tres elementos, al menos, en la ecuación. Para que un territorio deje de ser tal y se convierta en un paisaje es necesario un sujeto que lo observe, que lo contemple y que lo juzgue. Al menos, desde la perspectiva de Jakob, es necesario un enlace, una ligazón entre sujeto y naturaleza. Esta fórmula, si bien resulta del todo evidente, no nos arroja demasiada luz sobre el paisaje. Rastremos brevemente entonces el origen del concepto.

El término paisaje en Europa tiene dos raíces diferenciadas, la germana y la latina, que corresponden a dos visiones distintas del mundo. *Landschaft*

⁶ JAKOB, Michael. *Le paysage*. París: Infolio, 2013.

en alemán está documentado ya en el S.VIII pero hasta el Renacimiento sólo significará <<región>> o <<provincia>>, área geográfica definida por límites políticos. Se llamaba *landschaft* al contorno, al territorio adyacente a una ciudad. La ortografía no ha cambiado, lo que ha cambiado, explica Javier Maderuelo⁷, es el significado. El término inglés *land* significa tierra o terreno y está unido a la idea de propiedad del suelo, sea una provincia, una región o, con el tiempo, un reino. *Scape* proviene *schape* que originariamente significa forma, aspecto, contorno. Los dos términos contraídos nos acercan a la idea de <<aspecto de un territorio>>.

En cuanto a la raíz latina, el primer idioma en tratar el territorio desde un punto de vista “visual” será el italiano con el término *paese* y sus derivaciones *paesetto* y *paesaggio*, lo mismo que en francés *pays* y *paysage*. La raíz latina de estos términos es *pagus*, que se traduciría como aldea o distrito y *paganus* sería el aldeano o lo que pertenece a la aldea o al campo. El ablativo de *pagus* es *pagus*, que se refiere a las cosas del campo y que está documentado en castellano desde el año 1100. *Pago* como expresión de la idea de lugar fue dando paso a *país*, región, provincia o territorio, acepciones actuales del término junto a la de nación. El término pago en español siempre estuvo ligado a lo utilitario y de ahí viene el verbo pagar ya que cualquier actividad económica tenía que ver con la tierra y eran los campesinos los que mayores cargas tributarias tenían en la Edad Media. El hombre rústico era dependiente de la tierra y su vida y su hacienda eran propiedad del señor feudal. Como explica Maderuelo cuando esta economía de pura subsistencia se supera y se empiezan a valorar estéticamente los fenómenos climatológicos o a valorar las diferencias entre distintos pagos será cuando empiece a surgir el término país y a tomar conciencia del mismo.

⁷ MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Adaba editores, 2005. Pág. 15-40.

En la génesis del concepto va tener mucho que ver la forma de ser representados esos países en los cuadros. En español tardará mucho en aparecer la palabra paisaje y se utilizarán las expresiones <<fondo>> o <<lejos>> (Alonso López Pinciano: *Philosophia antigua poética*, 1596) o <<bellos pedazos de países>> (Vicente Carducho: *Diálogos de la Pintura*, 1633). Según el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas y J. A. Pascual no aparece documentado el término español <<paisaje>> hasta 1708, incluso en el Catálogo del Museo del Prado que publicó en 1843 su director Pedro de Madrazo una décima parte de los 2.397 cuadros son reconocidos como paisajes pero sólo a once les concederá ese título, el resto serán <<marinas>>, <<vistas>> y <<países>>. En la formación del término en las lenguas europeas, según Maderuelo,

se ha generado una ambigüedad que origina la polisemia que hoy posee, ya que la palabra *paisaje* sirve tanto para designar un entorno real (país) como una representación de ese entorno (lejos), al contrario de lo que sucede en los idiomas chino y japonés, en los que existen palabras de raíces diferentes para estos conceptos. (Maderuelo, 2005: 31)

Ambos conceptos en Europa se han desarrollado juntos lo que implica que la contemplación del territorio como paisaje se ha dado cuando los artistas lo han representado, siendo la pintura una escuela de la mirada como también lo es la geografía que crea los mapas.

El filósofo vitalista alemán Georg Simmel se propone en *Filosofía del paisaje*⁸ (1913) dotar de una base filosófica al concepto de paisaje y al género artístico que adopta este nombre, sobre todo en las artes visuales, objetivo que realizará a través de la enunciación del concepto de *Stimmung* (atmósfera o tonalidad espiritual). Este concepto reúne lo

⁸ SIMMEL, Georg. *Filosofía del paisaje* (1913). Trad. de Mathias Andlau. Madrid: Casimiro, 2013.

objetivo y lo subjetivo, lo que proviene de la naturaleza y la forma que tenemos de mirarla y sentirla. Es importante para Simmel distinguir entre lo que es paisaje y lo que es naturaleza. No son lo mismo. La naturaleza es un todo indiviso, <<una unidad sin límites>>. Nuestra mirada se puede fijar en un elemento particular pero no por ello tenemos un paisaje, este aparecerá cuando nos situemos en un campo visual más amplio no concentrado en ningún elemento concreto: <<percibir una nueva unidad que no sea mera suma de elementos puntuales; sólo entonces estaremos ante un paisaje.>> El objetivo de su escrito será explicar, analizando algunas de sus formas y de sus premisas <<el proceso espiritual por el que las cosas vistas se convierten en paisaje>>.

El ser humano agrupa una serie de fenómenos y los eleva a la categoría de paisaje, éste será una visión cerrada en sí misma, autosuficiente, pero que sin embargo está ligada directamente con algo más extenso, un espacio infinito (la naturaleza como un Todo) cuyos confines el sentimiento no puede aprehender y que pertenecen a una esfera más profunda de su espiritualidad, de su relación con el universo.

Constantemente, los límites impuestos a cada paisaje se ven rozados y disueltos por ese sentimiento de lo infinito, de modo que el paisaje, aunque separado y autónomo, está espiritualizado por esa oscura conciencia de su conexión infinita. (Simmel, 2013: 9)

Lo que ocurre con el paisaje ocurre, según Simmel, en general con toda obra de arte, que se presenta como algo autónomo pero entrelazado con el “alma” del autor cuya vitalidad fluye a través de la obra. En términos generales la naturaleza, con toda su multiplicidad, es reconstruida por la mirada del hombre, que la aísla en unidades distintas llamadas “paisaje”. Al contrario de lo que se piensa, comenta Simmel, el sentimiento de la naturaleza no es algo sólo moderno, existe desde siempre y en todas las

culturas, es el gusto por el paisaje lo que es moderno precisamente porque exigía un distanciamiento del hombre hacia la naturaleza como un todo. Años más tarde esto lo corroborará Raffaele Milani⁹.

Ha de existir alguna ley, algún criterio, por el que el espíritu otorga esa unidad de los elementos naturales llamada paisaje, y Simmel se propone encontrarlo a partir del análisis de los procesos de la pintura de paisaje, precisamente el género que capitalizó, en su opinión, el nacimiento del sentimiento del paisaje porque en una pintura encontramos esta unidad autosuficiente pero que sin embargo está ligada a todas las creaciones humanas. El paisaje en su forma artística es una prolongación del proceso por el cual lo aprehendemos, el artista extrae del flujo caótico de lo natural una parte autónoma y corta sus vínculos con el universo para volver a situarlos en su obra. Este proceso, continúa Simmel, afecta a toda la vida espiritual y se lleva a cabo en ámbitos como la ciencia, la religión y el arte en los que la vida cotidiana o nuestra praxis en ella nos hace desarrollar técnicas, principios o conclusiones que acabarán entretejiéndose y desarrollándose por sí mismos y bajo sus propias leyes. Efectivamente, donde vemos un paisaje y no una suma de objetos, <<tendremos una obra de arte *in statu nascendi*>>. En lo que se basa la unidad del paisaje es en la *Stimmung* (palabra de difícil traducción, significa al mismo tiempo atmósfera, estado de ánimo, tonalidad espiritual).

La *Stimmung* de una persona es la unidad que colorea, siempre o momentáneamente, la totalidad de sus distintos contenidos psíquicos, confiriéndoles una tonalidad común. Lo mismo ocurre con la *Stimmung* del paisaje: penetra todos sus distintos elementos. La cuestión de cierto grado que se plantea es la de saber si la *Stimmung* o tonalidad espiritual del paisaje se basa objetivamente en el estado psíquico, en el sentimiento reflexivo del observador o en las propias cosas de la naturaleza, unas cosas que carecen de conciencia. (Simmel, 2013: 18)

⁹ MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Trad. de Carmen Domínguez. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.

El paisaje tiene una tonalidad espiritual cuando se ve como unidad, no cuando sólo hay una presencia de elementos particulares. Pero esta unidad y esta tonalidad ¿son objetivas? ¿son externas a nosotros? ¿o en cambio son subjetivas, son procesos mentales o sentimentales? La tonalidad y la unidad son dos caras de la misma moneda, del mismo acto espiritual, tanto interiores como exteriores a nosotros:

El paisaje *ya es* una configuración espiritual: no se puede ni tocar, ni atravesar desde una objetiva exterioridad, sólo es en virtud de la fuerza unificadora del alma, en cuanto entrecruzamiento del hecho empírico con nuestra creatividad, en cuanto trama que no podríamos cotejar con ninguna analogía de orden mecánico. (Simmel, 2013: 20)

La *Stimmung* basa su objetividad en el paisaje y el paisaje es objetivo por nuestra actividad creativa. Pero cada paisaje es distinto y único y a cada uno le corresponde una *Stimmung* que le será propia y <<consustancial>> y que estará ligada al surgimiento de su unidad formal.

Es con todo nuestro ser como estamos ante un paisaje, ya sea natural o artístico, y el acto que nos lo crea es simultáneamente un acto que mira y un acto que siente, un acto que sólo cabe desgajar en virtud de un ejercicio del pensamiento. El artista es justamente quien realiza ese acto de conformación a través del ver y del sentir con tal fuerza y pureza que logra absorber completamente la materia dada por la naturaleza y recrearla de raíz desde sí mismo. (Simmel, 2013: 22-23)

Simmel nos ayuda a entender este proceso de ida y vuelta entre lo que decíamos “interior” y “exterior” al individuo en el paisaje. Pero, aunque sus resultados sean extrapolables, su interpretación parte del paisaje como género artístico previo a la creación del concepto. Desde esta vía de acercamiento Maderuelo nos ofrece una buena definición que servirá para resumir este conjunto de interpretaciones “representacionistas” sobre el paisaje. Éste será entendido como un producto cultural, una representación, una imagen creada gracias a la cultura y sus modelos en

cuanto imagen, contemplación, ideales, etc. Se entiende que el paisaje sin el individuo o la cultura que lo mira es un mero territorio, no un paisaje. Ésta es la posición de numerosos autores actuales como Maderuelo, Roger, Milani, Michael Jakob, etc:

El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. (Maderuelo, 2005: 38)

Nos acercamos ya a una visión completa del paisaje desde el punto de vista cultural, “representacionista”. Pero, en definitiva, ¿qué es lo que vemos cuando estamos delante de un paisaje? Si volvemos a la fórmula de Jakob, en la que hay un sujeto, una naturaleza y un ligamen entre ellos, queda algo en la ecuación que no acaba de definirse y que Maderuelo resuelve:

Aquello que traba los elementos físicos de un lugar hasta hacerlo paisaje es lo misterioso, es decir, lo revelado a través de la poética, lo reservado, lo subjetivo, lo interpretativo. Efectivamente, sólo hay paisaje cuando hay interpretación y ésta es siempre subjetiva, reservada y poética o, si se quiere, estética. (Maderuelo, 2005: 35)

Podríamos contentarnos ya con esta base teórica para fundamentar nuestra premisa: que el bosque es un paisaje interior. Pero esta interioridad sólo habría encontrado su fundamento desde su dimensión cultural, no desde la individualidad, es decir, la forma en la que un ser humano está presente en un paisaje y tiene una serie de percepciones, sensaciones y sentimientos que el paisaje le evoca. Esta vía es la que podría otorgar una universalidad a los fundamentos del paisaje en general y del bosque en particular más allá de la cultura a la que el individuo pertenezca. Un punto común en muchos estudios de esta corriente representacionista, incluso en el texto de Simmel, es el que rescata la importancia del sentido de la vista para entender el paisaje como una visión “abierta” en la cual un observador

contempla un horizonte lejano en el que están interrelacionados los elementos de la trabazón (basta pensar, por ejemplo, en el mar, el desierto o las montañas). En esta concepción visual del paisaje no cabría el bosque porque el bosque no es una visión abierta y lejana sino cerrada y cercana, nunca vemos más allá, lo cual nos puede inducir a un paisaje introspectivo, donde la mirada se vuelque hacia el interior de uno mismo al hacernos conscientes de la transformación experimentada en nuestros otros sentidos por la mejora de su agudeza. Desde este punto de vista, el bosque, más que ser contradictorio con una teoría "subjetivista" o "representacionista" del paisaje, sería un complemento que lo reafirmaría como un producto subjetivo precisamente porque establece un vínculo muy estrecho entre el "habitante" y el paisaje mismo, donde el paisaje, por sus características, hace que el "habitante" se hable a sí mismo y busque el autoconocimiento físico y mental. Un lugar que posibilita una revelación de la verdad individual, de la que encontraremos numerosos ejemplos. Entender el paisaje sólo como una visión abierta es algo que proviene de haberlo interpretado más que nada como un género pictórico, una visión algo reduccionista que la literatura y el estudio del bosque resolverán integrándolo en un paradigma más complejo. El bosque como el lugar de la opacidad donde los horizontes de cada uno de los sentidos no se corresponden, el lugar oscuro donde se pierden las medidas de las distancias, es el fundamento del extrañamiento y del aturdimiento, del *bewilderment* que sufren tanto los caballeros medievales de Chrétien de Troyes como los personajes de Thomas Bernhard en pleno S.XX.

Pero encontramos también una serie de pensadores que, comentando lo escrito por Simmel, no otorgan tanto peso al primer término de la ecuación de Jakob, al menos en cuanto al paisaje como creación puramente cultural en una operación en la que la naturaleza se convierte en paisaje gracias a la estética y en particular al arte. Esta corriente se

fijaría más en el ligamen que existe entre naturaleza e individuo independientemente de la cultura a la que éste pertenezca. Es la vertiente que considera que el paisaje tiene un estatus ontológico o, al menos, una existencia autónoma más allá de las culturas particulares, una relación intrínseca con el ser humano. Se reúnen aquí autores de muy diversa índole pero que coinciden en proponer una filosofía del paisaje o una ontología del paisaje y de la tierra y que creen que el paisaje, o bien existe por sí mismo independientemente de la mirada contemplativa (es decir, estética) o que es, ante todo, algo más primitivo, algo pre-cultural que radica en la relación que todo ser humano tiene con el territorio que ocupa: <<El paisaje no está en la mirada sobre los objetos, está en *la realidad de las cosas*, es decir, en la relación que establecemos con nuestro entorno¹⁰>>. Dentro de esta perspectiva general encontramos autores que relacionan la geografía con una perspectiva fenomenológica como Augustin Berque, Jean-Marc Besse, Merleau-Ponty o incluso Eric Dardel. Éste último resulta particularmente interesante y de renovada actualidad en la geografía ya que, tras la poca repercusión que tuvo en su publicación en 1952, su obra fue reeditada en 1990 y traducida al español en 2013 en la edición a cargo de Joan Nogué que cuenta con el prólogo de Jean-Marc Besse en que se traza la relación entre el espacio geográfico dardeliano con el concepto de mundo en el Heidegger de *Ser y Tiempo*. Desde esta perspectiva, la del paisaje como algo pre-cultural, la relación primaria del ser humano con su entorno, el paisaje sería el resultado de la acción humana sobre la Tierra pero, antes que eso, el lugar donde el ser humano desarrolla su historicidad, el lugar donde la cultura se realiza porque es el lugar donde el hombre está establecido sobre una Tierra con la que está indisolublemente ligado. Besse ve muchos ecos y paralelismos entre el ser-en-el-mundo de Heidegger y el ser en la Tierra de Dardel, y

¹⁰ BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Trad. de Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. Pág. 59.

precisamente su lugar sería el paisaje, un paisaje que le muestra al hombre sus propias dimensiones antes de que éste reflexione sobre él.

El paisaje enjuicia la totalidad del ser humano, sus vínculos existenciales con la tierra o, si se prefiere, su *geograficidad* original: la Tierra como lugar, base y medio de su realización. Presencia apasionante o extraña y, sin embargo, lúcida. Nitidez de una relación que afecta a la carne y a la sangre¹¹. (Dardel, 2013: 91)

Jean-Marc Besse intenta en *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*¹² conjugar estas dos corrientes interpretativas sobre el paisaje como fenómenos a dilucidar desde una geografía fenomenológica. Las conclusiones generales que arroja esta recopilación de seis ensayos sitúan al paisaje más que como representación como lugar de la relación entre el ser humano y el territorio.

La representación moderna del paisaje, subraya Besse comentando a Joachim Ritter¹³, viene determinada por el desarrollo de una conciencia estética de la naturaleza. Para acceder a la naturaleza como paisaje es necesario poder contemplarla libre y desinteresadamente. <<Hay un placer ligado a la pura contemplación de la naturaleza, y el paisaje es, en el fondo, expresado y alcanzado en este gozo estético>>. Pero el paisaje no es únicamente el lugar de este <<placer>>, <<posee una densidad cosmológica y ontológica irremplazable que asegura al placer estético una vocación específica>>. Según Joachim Ritter, los griegos hacían *theoria*, contemplación del orden del mundo, y en este sentido la representación del paisaje no deja de ser una transformación o prolongación de lo que era para los griegos el objeto de la filosofía.

¹¹ DARDEL, Eric. *El hombre y la tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. Trad. de María Beneyto. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

¹² BESSE, Jean-Marc. *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía* (2010). Trad. de Marga Neira. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

¹³ RITTER, Joachim. "Paisaje. Reflexiones sobre la función de lo estético en la sociedad moderna". En *Subjetividad. Seis ensayos*. Barcelona: Alfa, 1986. Pág. 125-158.

El paisaje es, insistamos en este punto, no sólo la ampliación del vocabulario antiguo de la <<theoria>> filosófica, sino también la ilustración visual de la nueva experiencia geográfica del mundo. (Besse, 2010: 74)

Esta representación del paisaje, escritura de la tierra (geografía), precede a la representación estética de la naturaleza pero no deja de ser un escalón más en la evolución de la cultura y de la relación que el ser humano mantiene con la Tierra. Jean-Marc Besse habla de todas estas representaciones culturales del paisaje como portadoras de un saber geográfico desde una perspectiva fenomenológica, que reúna en ese saber no sólo las características objetivas de un territorio sino también las evocaciones simbólicas y culturales. Esto le lleva al concepto de fisonomía: el paisaje es un conjunto de formas que son el efecto de fuerzas naturales y humanas sobre un sustrato plástico, una inscripción. Esta escritura que adopta la fisonomía de la tierra es cambiante según el lugar. Por ello hay paisajes distintos y he aquí una de las consecuencias epistemológicas del concepto de fisonomía: <<Hablar del paisaje en términos de fisonomía significa que se le atribuye al paisaje una densidad ontológica propia¹⁴>>. Su fisonomía se debe comprender como una totalidad expresiva, animada por un <<espíritu>> interno del cual se puede extraer el sentido. Vuelve la *Stimmung* de Simmel pero entendida en clave geografía. El paisaje se siente, no sólo se percibe. La percepción, fundamento de la ciencia, distingue entre un sujeto y un objeto. El espacio de la percepción, espacio tradicional geográfico, está situado en un espacio y un tiempo, es espacio de la cartografía porque es objetivo. Sin embargo (Besse comenta en este punto a Erwin Straus¹⁵) el paisaje

¹⁴ Véase “La fisonomía del paisaje: de Alexander von Humoldt a Paul Vidal de la Blache”. En BESSE. *La sombra de las cosas...*, op. cit., Pág. 115-138.

¹⁵ STRAUS, Erwin. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondaments de la psychologie*. Grenoble: Jérôme Millon, 1989. Pág 515. Cit en BESSE. *La sombra de las cosas...* op. cit., Pág. 140. Straus fue un neuropsiquiatra que

pertenece a la esfera del sentir, y por ello hace imposible la objetivación. Además el paisaje, originariamente, antes que significar algo, simplemente es, y puede decirnos cosas de nosotros mismos antes de que nosotros le adjudiquemos significaciones culturales:

El paisaje es sinónimo de *ausencia* de objetivación. *Precede* a la distinción del sujeto y del objeto y a la aparición de la estructura del objeto. El paisaje está en el orden del sentir, es participación y prolongación de una atmósfera, un ambiente (*Stimmung*). El paisaje, a diferencia del espacio de la percepción, es dado originariamente. Más precisamente, corresponde a la disposición original del ser. El paisaje, en tanto que es paisaje originario, paisaje de la fusión o de la comunicación originarias del hombre y del mundo, precede, pues, a toda orientación y a toda referencia, es una manera de ser invadido por el mundo. (Besse, 2010: 145-146)

El espacio geográfico es total, no tiene horizonte, pero para el paisaje el horizonte es fundamental por lo que hay una ausencia de totalización, es decir, el paisaje es siempre *local*, hay una visibilidad, un aquí y un allá, una situación en el mundo de apertura entre lo visible y lo oculto. El espacio en cambio es cerrado y determinado por su relación con otros puntos según un sistema de coordenadas. El paisaje, sin embargo, es anterior, mucho más “primitivo” porque precede a toda noción de cultura, sea ésta primitiva o moderna, no es una categoría y tampoco una experiencia porque es pre-cultural, pre-antropológico. El paisaje no implica una mirada, implica participación, proximidad de las cosas, opacidad más que panorámica.

El paisaje es el espacio del sentir, o sea, el centro originario de todo encuentro con el mundo. Estamos en el paisaje en el marco de una experiencia muda, <<salvaje>>, en un primitivismo que precede a toda institución y a todo significado. (Besse, 2010: 147)

planteó una crítica a la psicología objetiva y propuso una psicología fenomenológica. Influyó en la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty.

En el espacio geográfico hay un centro convencional que relativiza mi posición, este centro objetivo me descentraliza a mí. En el paisaje, como se puede estar en un bosque, aunque uno no sabe dónde está, siempre está en el centro originario del paisaje, pero se está perdido, está habitando y errando de lugar en lugar sin finalidad ni programa, desorientado. Por esto no hay imágenes unitarias, el paisaje es por esencia invisible porque es no objetivable, irrepresentable. Para Besse la geografía comprendida fenomenológicamente es una experiencia de la vida del hombre común en contacto consigo mismo y con el mundo terrestre, de donde nacen formas y sentidos de nuestra presencia en el mundo, no es una búsqueda de significados ocultos tras los fenómenos o proyectados por los individuos.

El espacio geográfico es un espacio de la vida, pero un espacio por el cual se explica la vida, un espacio en cuyo seno la vida *descubre* significados que son indisolublemente los suyos y que le conciernen en una interexpresión de lo subjetivo y lo objetivo, que es lo propio de la vida real. (Besse, 2010: 162)

En esta dimensión prerreflexiva el mundo geográfico es un mundo de sentido, un mundo sensible siguiendo las palabras de Merleau-Ponty¹⁶, porque las sensaciones brotan a través de mí sin que sean mías, sin mi autoría, la afectividad comienza en el mundo y yo estoy abierto a él. He aquí, en esta mirada de la geografía fenomenológica, uno de los fundamentos de las percepciones y evocaciones que el bosque suscita a nivel prerreflexivo, una de las bases teóricas de nuestro acercamiento al bosque, de lo que realmente ocurre al que se interna en ese paisaje opaco del cual es su centro, incluso la condición de posibilidad de la existencia del bosque como símbolo.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Trad. de Estela Consigli y Bernard Capdevielle. Buenos Aires: Nueva visión, 2010.

El bosque tiene un fisonomía propia que le hace ser un paisaje diferenciado de otros. En él no existe ese horizonte “pictórico” y la trabazón de elementos de la que habla Maderuelo se halla en una cercanía al individuo que imposibilita una visión abierta. Además es un paisaje con una *Stimmung* muy particular que estudiaremos a lo largo del trabajo. Ambas concepciones del paisaje no son contradictorias y el bosque es el elemento que puede actuar de bisagra, de punto de encuentro entre las dos por su carácter de símbolo arquetípico, por las transformaciones sufridas por el símbolo en la cultura occidental y por la experiencia puramente individual de desorientación que causa la particular trabazón de elementos que lo configuran como paisaje y que nos remite a algo que está más allá de la lógica convencional. Aquí estará uno de los puntos de nuestra aportación científica.

Toda esta carga de interioridad y la fisonomía de este paisaje peculiar es lo que posibilita que el bosque haya sido desde hace tanto tiempo un símbolo tan rico y prolífico que le ha hablado al ser humano sobre sí mismo y su relación con el entorno. El hecho de que el bosque, además de estar presente en el imaginario de todas las civilizaciones, sea un lugar opaco, que no permite el discernimiento claro sobre las relaciones entre lo cercano y lo lejano, entre la base y el horizonte en palabras de Eric Dardel, hace posible la utilización de su imagen como símbolo de realidades muy distintas, más allá de lo arquetípico. Creemos que esta opacidad y complejidad del bosque como paisaje, y las sensaciones básicas que produce, compartidas por todos los seres humanos cuando se encuentran en él, es determinante en su capacidad de evocación y le hace susceptible de ser utilizado como símbolo abierto, es decir, como imagen de lo complejo. Por eso se habla del bosque de las ideas (Fermandois, 2010), del bosque de símbolos y correspondencias (Baudelaire), el bosque de la poesía (Ferrari, 1993; Salazar Anglada, 2009) o el bosque de la

filosofía (Heidegger, Zambrano). Se pretende en este trabajo responder al porqué de esta versatilidad como imagen de lo complejo.

Se ha hablado también del paisaje como el lugar en el que el ser humano desarrolla su cultura y su historicidad. Pero el bosque no puede ser, o no ha sido, un lugar donde el ser humano pueda desarrollar su historicidad y su cultura porque no es, o no ha sido, un lugar acogedor para el habitar humano y ha sido considerado como un *locus horridus* donde la sociedad humana era imposible. Como veremos, el bosque fue para las culturas antiguas un espacio sagrado en muchos casos, pero siempre un lugar vetado donde no se podía vivir en sociedad. Por ello, a la hora de construir una sociedad, una cultura y una historicidad con sus complejos simbólicos, el bosque actuará de sombra y de espejo de lo que esa sociedad no quiere ver, una naturaleza anterior y subyacente al orden social. Aquél que se adentraba solitario en el bosque perdía su carácter social y, por lo tanto, algo determinante de su “humanidad”. En el bosque viven las bestias salvajes y aquél que se aventura en su espesura, a esa espesura que no deja ver dos palmos más allá, deberá no confiar tanto en el sentido de la vista (el sentido privilegiado por la civilización occidental) y agudizar el resto de sentidos, desarrollar sus aptitudes y habilidades físicas, si quiere, simplemente, sobrevivir. En un primer momento, como nos va a trasladar la historia de la literatura, la opacidad y la inhospitalidad del bosque nos va a llevar a la pérdida y la confusión¹⁷. En

¹⁷ <<Árboles de distintas especies alcanzan diferentes niveles, creando una densa fronda de múltiples capas. Las plantas trepadoras saltan de un árbol al otro. La visión humana está bloqueada en todas direcciones. Encontrarse en tal enmarañada biomasa y darse cuenta de que uno está perdido es una pesadilla. La vida tan entretejida y abundante puede parecerse a un todo palpitante, un monstruo ansioso por absorber y eviscerar cualquier ser que entra en él.>> (TUAN, Yi-Fu. *Geografía romàntica. En busca del paisaje sublime*. Ed. De Joan Nogué. Trad. De Borja Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015. Pág. 78). Sobre el tema que estamos tratando es muy interesante la reflexión que hace Joan

muchos casos a este estado, o incluso en él, le seguirá el salvajismo, la vuelta del ser humano a un estadio pre-cultural en el que se mide cara a cara ante las fuerzas de la naturaleza y donde la lógica convencional no sirve. Una vez dominado este salvajismo y recuperada la clarividencia el resultado será un individuo más fuerte y competente. El bosque exige una transformación del individuo que vivía en la ciudad y esta transformación, junto a la introspección, provocará una metamorfosis espiritual y física que acercará al individuo no sólo al conocimiento de los principios más primarios de la supervivencia y la vida, sino también al conocimiento de su propia fuerza y capacidad, al autoconocimiento. Esta sucesión de estadios no siempre se cumple, y encontraremos casos donde el personaje no pase del aturdimiento o del estado salvaje. El bosque no es un terreno fácil pero sí es un paisaje peculiar y puede ser considerado el paisaje interior por excelencia.

Nogué en la presentación del volumen sobre la geografía humanística de inspiración fenomenológica.

II.- EL BOSQUE ANTIGUO

Porque entonces, en un mundo nuevo y bajo un cielo reciente, vivían de otra manera los hombres, que, nacidos al romperse un roble, o formados de barro, no habían tenido padres.

Virgilio¹⁸

1.- En el inicio era el bosque

El vocablo castellano “Bosque” está tomado del catalán o del occitano *bosc* y es <<común a estas lenguas con el francés, las hablas del Norte de Italia y los idiomas germánicos, de origen incierto. [...] Vocablo ajeno a la generalidad de los textos medievales, que no reemplazó a los autóctonos *soto* y *selva* hasta fecha tardía.>>¹⁹ La vacilación entre la forma moderna *bosque* y la antigua *bosco* en textos de finales de la Edad Media muestra que la aparición del vocablo también es tardía en el gallegoportugués. La primera aparición escrita del vocablo en castellano la encontramos en el poema *La Coronación* de Juan de Mena (1411-1456). Mucho más antiguos son el catalán *bosc*, el francés *bois* y el italiano septentrional *bosco* debido a la presencia del bajo latín *boscus* en documentos del S.IX. De diversas formas se ha intentado emparentar *bosque* con la raíz germana *bus-* (*busk*, bosquecillo, hoy *busch* y *bush* en inglés) pero hay mucha discrepancia entre los lingüistas en torno al vocablo *busk* y su antigüedad, que se encuentra escrito desde el S.XI y que ha dado a pensar a estudiosos como W. Kaufmann²⁰ que proviene, por

¹⁸ VIRGILIO. *Sátira* VI: 1-13.

¹⁹ COROMINES, J.; PASCUAL, J.A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. I. 1980. Madrid: Gredos, 2000. Pág. 636-637.

²⁰ *Die gallo-romanische Bezeichnungen für den Begriff <<Wald>>*, 44-57.

razones semánticas y geográficas, de una lengua prerromana como la céltica o la lígur. Lamentablemente, sobre esas lenguas celtas, faltan los materiales para apoyar su teoría, pero Coromines considera que sus resultados siguen siendo válidos con los refuerzos aportados después, sea en el caso de provenir de la raíz *bus-* (germano) o sea en el caso de *bos-* (romance) ambas raíces pueden tener un parentesco común. El propio Coromines afirma que el vocablo *bosc* es

antiquíssim en totes elles [las lenguas] i en algunes llengües germàniques d'occident (on és mot menys important i de sentit i forma un poc diferent), certament pre-llatí i pre-germànic, i provinent d'una llengüa indígena d'aquesta zona, possiblement anterior a l'indoeuropeu però potser més aviat pertanyent a aquesta família lingüística²¹. (Coromines, 1992: 143)

En catalán ya lo encontramos en documentos de la primera mitad del S.X que lo muestran como algo usual, antiguo incluso, y con formas derivadas, como en un documento de 946 del cartoral d'Elna.

Sobre la hipótesis de que *bosko-* proviene de una antigua lengua indoeuropea Coromines admite que ésta debía crear, al lado del primitivo *bosko-* un derivado, *boskiono-*, con el sufijo colectivo *-ono*, que según muchas etimologías está documentado en el celta continental. De aquí el derivado galo-románico *boisson* – *buisson*, bosquecillo. En francés *boisson* aparece ya hacia 1100 en la *Chanson de Roland* y es frecuente en francés antiguo. El sentido coincide con una serie de palabras germánicas y celtas cuya raíz es *bhors-*, formada por el escandinavo antiguo *barr-*, 'bosque de coníferas' o 'árbol de conífera', que se encuentra también en el irlandés antiguo y el bretón, todos ellos con el sentido de 'follaje' y de 'punta', 'cima', 'copa de árbol', es decir, 'cima forrada', 'boscosa'. De

²¹ COROMINES, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana. Vol. II*. 1981. Barcelona: Curial edicions catalanes Caixa de pensions la Caixa, 1992. Pág. 143-146.

una gran cantidad de topónimos franceses se ha deducido también que *barros*, ‘cima boscosa’ existía también en galo. Todas convergen en la raíz indoeuropea *bhors-* y ésta podía existir en zona lígur por lo que, apunta Coromines, no sería una hipótesis demasiado atrevida pensar que aquí se formase un derivado acabado en *-ko*, *bhors-ko*, que sí encontramos documentado aunque como adjetivo y sólo en germánico: *barsch*, con el sentido de ‘grosero’, ‘severo’.

Per ara, doncs, ens haurem d’acontentar amb la poc ferma hipòtesi que la mateixa formació *Bhorsko-* es pogué crear en una llengua dels lígurs o dels sorotapes i que, havent-hi pres el sentit de ‘selvàtic’, acabà convertint-s’hi en el nom del ‘bosc’. Així ens explicariem millor el sentit francès de ‘fusta’ (= ‘llenya rude sense esboscassar’) (...) i que llavors sortiria directament del de ‘rude i grofollut’ passant per ‘llenya sense esboscassar’. (Coromines, 1992: 144)

Este sentido de ‘rudo’, ‘grosero’, ‘primitivo’ provendría de, como ha mostrado Coromines, haber tomado el sentido de ‘selvático’, ‘salvaje’, derivados de la palabra latina para bosque, *sylva*²². Salvaje viene del latín *silvaticus*: que vive en los bosques, sin ley ni morada fija, que no es civilizado.

Para los antiguos, los bosques eran anteriores al mundo humano. Ya Virgilio traza una filiación entre los hombres primitivos y salvajes y los árboles, bosques donde habitaban los faunos y las ninfas indígenas y también hombres nacidos de los troncos de los robles. Los mitos germanos, muy diferentes, creían en la preexistencia de un árbol cósmico, eje del universo. La Biblia emplaza la creación del hombre el sexto día, después de la aparición de los árboles de toda especie.

²² Sobre la palabra selva y la etimología de otras palabras relacionadas con el campo semántico de bosque véase SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado... op. cit.*, Pág. 50-57.

Estas creencias forjan el mito del bosque originario preexistente a los hombres pero la arqueología cuenta otra historia²³. Al final de las últimas glaciaciones (14000-10000 a.c.) los Cromagnon vivían en zonas de estepas y tundras pobladas de bisontes y renos. En el periodo de calentamiento los árboles se hicieron poco a poco con la posesión del suelo, en un primer momento con abedules y pinos (8000-7000), más tarde con robledales (6800-5500) y con inviernos ya más fríos y húmedos llegaron las hayas y algunas coníferas como los abetos a partir de 2500 a.c. Sin duda las variaciones del bosque europeo en estas épocas fueron consecuencia de las variaciones del clima. El mito del bosque originario mostraba una vegetación estable, fija, una armonía sin la presencia del hombre, pero la vegetación demuestra todo lo contrario. El ser humano no borró los bosques para la agricultura con las hachas y después con los arados, las nuevas técnicas arqueológicas nos muestran un tapiz vegetal muy rico, no enteramente boscoso sino un mosaico de praderas, lagos, marismas, landas, monte bajo y bosques diferenciados. Estas zonas de débil cobertura forestal fueron aprovechadas por los neolíticos para extender los claros y las praderas donde introducir sus cultivos y dar pasto a sus ganados. Introdujeron así nuevas especies vegetales y animales que no existían en Europa.

Lo que en el neolítico sí existe es una sacudida psicocultural, un trastorno. Hay una idealización de un periodo próspero de cosecha y armonía con los dioses y la naturaleza y que precede a la agricultura y al trabajo, a la violencia y a la guerra. Esto no sólo ocurre hoy sino que lo vemos también en la Edad de Oro de los romanos y el jardín del Edén de los judíos y cristianos.

²³ Estudios realizados en el territorio de la actual Francia pero extrapolables a la Europa central y occidental. Estos estudios están comentados en CHALVET, Martine. *Une histoire de la forêt*. Paris: Éditions du Seuil, 2011. Pág. 19-26.

En el momento de la sedentarización se continúan o se recuperan antiguas simbologías, sobre todo la de la fertilidad expresada en la figura de la mujer y de la madre, pero también se producen cambios e incorporaciones. En el lenguaje simbólico de los mitos descubrimos una concepción nueva del hombre y del universo. A pesar de producir sus propios frutos mediante el cultivo hay un sentimiento de sujeción a la naturaleza a la que no se puede ultrajar ni profanar porque ello conlleva el castigo. La mayor parte de los mitos desde el *Génesis* a Grecia traen consigo un sentimiento de culpabilidad y una voluntad de sacrificio para asegurar la regeneración anual de la vegetación.

Le monde des premiers paysans aurait ainsi favorisé des cultes destinés à des divinités capables de favoriser la récolte et l'abondance de nourriture. Présentes dans toutes les sociétés agricoles, elles se retrouvent par la suite dans les panthéons grecs, romains, celtes et germaniques où l'on croise différents dieux à forme humaine, zoomorphe ou végétale, censés intervenir sur la fertilité des blés et des vignes. (Chalvet, 2011: 28-29)

Pero honrando a los dioses de la cultura que aseguran los cultivos no van a dejar sin embargo de sentir veneración por las fuerzas de la naturaleza o las divinidades asignadas a ella, como ocurre con Yggdrasil en los pueblos germanos. El árbol, en la mayor parte de las creencias, representaba un enlace precioso entre lo sagrado y lo profano, el presente y el futuro, como ejemplifican los robles de Dodona que transmitían los mensajes de Zeus.

Bruissant de mille chants, la *silva* conserva longtemps ce tradition oraculaire, notamment chez les Celtes. Symbole de médiation entre la terre et le ciel, entre le passé, le présent et le futur, l'arbre figurait aussi le dynamisme du vivant. (Chalvet, 2011: 29)

La humanidad pronto empezó a divinizar al árbol porque a él le debía todo. Se le comprendía en su globalidad, anclado en la tierra pero bañado por el sol, alimentando y dando cobijo a los hombres, regulando las

lluvias y purificando la atmósfera, controlando los cuatro elementos. El árbol dominaba el universo por lo impresionante de su silueta, mostraba el ciclo solar por el desplazamiento de su sombra, atenuaba sus rayos, que ya no quemaban, y atraía el agua y las lluvias benefactoras. Parece un señor de la naturaleza que, al igual que ella, se adormece en invierno y despierta en primavera. Este sentimiento pertenecerá a los pueblos indoeuropeos ya que la exploración tropical moderna, explica Andrée Corvol²⁴, no cambió nada a pesar de que, en función de la luz y las lluvias, el crecimiento nunca se detiene. En la zona templada la luminosidad marcaba el debilitamiento o el refuerzo, el acortamiento de los días provocaba la defoliación y, a la inversa, la foliación llegaba con la prolongación del día.

L'arbre et la nature était partenaires: il devient son epoux et son fils. De ce fait, l'Arbre et la Mère Nature furent célébrés: les cultes honoraient le Couple; les mythes traduisaient son action. (Corvol, 2009: 76)

2.- El matriarcado original y el primitivo culto a los dioses-árbol

El árbol aportaba el agua que faltaba y absorbía la que sobraba, indicaba el mensaje solar por la evolución de sus yemas y el desplazamiento de sus hojas pero también la actividad subterránea por el arraigamiento de sus granos y semillas y el demarraje de su germinación. El culto a los árboles acompaña la revolución neolítica. En el Próximo y Medio Oriente comienza en el VIII milenio a.c. y en la Europa mediterránea hacia el V milenio a.c. marcada por tres hechos: la selección y el cultivo de plantas

²⁴ CORVOL, Andrée. *L'arbre en occident*. Paris: Fayard, 2009. Pág. 75-94.

salvajes, el almacenamiento de las cosechas para planificar el consumo y sembrar de nuevo los campos y la ganadería de animales domesticados.

El árbol contribuía a la fertilidad y alimentaba a los pueblos, fuesen cazadores, pastores o recolectores. También servía para la elaboración de trampas y herramientas de caza. La maduración de los frutos en sus ciclos era una muestra de la llegada de los tiempos de caza y la posición de las hojas y las ramas anunciaba cualquier cambio meteorológico, modificando el comportamiento de las manadas y, por lo tanto, provocando el desplazamiento de los cazadores. En las inmensidades de la estepa su silueta era visible a gran distancia y anunciaba el cobijo y el descanso. En circunstancias adversas la corteza y el ramaje protegían de la nieve, el frío y el viento. Por todo esto el árbol inspira prácticas mágicas y adivinatorias. Por su intermediación el hombre apacigua la naturaleza y descubre su destino. En este bosque primitivo inmenso y oscuro que jamás había sido explotado los árboles honrados eran especiales por su gran talla o su edad indeterminada, y entre ellos, uno en especial hacía de eje del mundo y de origen de la multiplicidad de las formas, consorte de la madre naturaleza. <<Les mythes installaient le couple primordial, l'Arbre et la Mère, dans la clarière originelle qu'entourait la forêt primitive.>> (Corvol, 2009: 78)

Entre los grandes árboles y los hombres la desproporción era evidente. Las epopeyas narran las proezas de un personaje que abatía a adversarios indestructibles; en el imaginario el más débil puede acabar con el fuerte. Este tema convenía a la instalación dinástica y a la implantación religiosa en un momento en que en la antigüedad greco-oriental las confundía ya que el mismo individuo ostentaba el poder religioso y militar. La legitimidad de sus descendientes era incontestable porque eran sus clones rectos y fuertes. Todas las leyendas están ligadas a la arboricultura y la

agricultura. Los cultivadores empleaban la reproducción mediante esquejes para multiplicar las plantas, sobre todo los frutales ya que esta reproducción garantizaba la similitud genética. Hércules trae las naranjas del jardín de las Hespérides, Jasón trabaja la tierra con toros y Gilgamesh desbroza la montaña. Esta destrucción valía la pena por la naturaleza de los frutos (las bayas del tejo están envenenadas, por ejemplo). Pero, como indica Robert Pogue Harrison²⁵, estas leyendas relacionadas con la agricultura y la arboricultura propias del Neolítico, encierran también la oposición entre civilización y bosque y, por ende, un miedo a lo salvaje y un ansia de destrucción del bosque.

Gilgamesh, la obra literaria más antigua que se conserva, es precisamente el ejemplo²⁶. Gilgamesh es el primer héroe de la literatura escrita y para Harrison también es el primer arquetipo de la problemática espiritual que afecta a toda la civilización al preguntarse sobre el significado de la vida, el problema de la muerte, la voluntad de poder y la vana búsqueda de la inmortalidad. Precisamente el bosque será lo antagónico a Gilgamesh como ya era lo antagónico a la sociedad, a la percepción lineal del tiempo, a la historia y la memoria abierta en el claro del bosque desde las tumbas de los antepasados. Gilgamesh, rey de Uruk, ciudad bajo los auspicios de Anu, dios del cielo, viaja desde la ciudad al bosque de los cedros para matar a Humbaba, guardián del bosque. Gilgamesh, que vivió realmente hacia 2700 a.c. (seis siglos antes de que su epopeya se pusiese por escrito) era recordado por haber construido las murallas de Uruk, esas murallas que aíslan y distinguen, protegen la cultura y la memoria y abstraen al hombre de su entorno al separarlo de sus medios primarios de subsistencia. Las murallas cercan el reino de las instituciones y de la identidad abstracta de la ciudad: <<Walls, no less than writing, define

²⁵ HARRISON, Robert P. *Forests...*, *op. cit.* Pág. 13-18

²⁶ *Poema de Gilgamesh*. Trad. de Federico Lara Peinado. Madrid: Tecnos, 2005.

civilization. They are monuments of resistance against time, like writing itself, and Gilgamesh is remembered by them.>> (Harrison, 1992: 14-15)

Gilgamesh representa la civilización al ser el constructor de aquello que separa la cultura de la naturaleza y la historia de la prehistoria, por ello en su viaje necesitará la compañía de su amigo y alter ego Enkidu, que representa la naturaleza silvestre y que es figurado en algunos relieves como un fauno, con patas y cuernos de cabra²⁷. Enkidu muere para compensar la muerte del demonio guardián del bosque, Humbaba, lo que sumerge a Gilgamesh en una profunda melancolía que es interpretada como la nostalgia y angustia que siempre ha sentido el ser humano, que en su proceso de civilización se fue separando del mundo natural representado en los bosques y de su propia naturaleza animal, más salvaje pero también más libre²⁸. En esta separación, en esta abstracción que implicó la civilización, el ser humano también descubrió su inferioridad respecto a ese mundo natural, su debilidad y la brevedad de su existencia en comparación con la naturaleza. La pérdida de Enkidu hizo que Gilgamesh se consumiese en terribles pensamientos sobre la muerte y que emprendiese otro viaje en busca de la vida eterna. Pero volvamos al principio, ¿qué es lo que lleva a Gilgamesh a talar el bosque de los cedros? La gloria, la realización de una hazaña que sea escrita para permanecer así en la memoria colectiva después de muerto y hacer que la memoria venza al tiempo y a sus ciclos inexorables. En la Mesopotamia de la época no abundaban los bosques y era necesario marchar lejos en peligrosas expediciones para recoger madera que llevar a la ciudad. Aquéllos que hacían estos viajes cobraban gran fama porque debían enfrentarse a las fieras tribus que defendían estos bosques para después talarlos y transportar los troncos río abajo. Cuando Gilgamesh decapita al demonio Humbaba decapita todo el bosque. El bosque en el poema de

²⁷ SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, op. cit., Pág. 72.

²⁸ *Ibid.* Pág. 72. HARRISON. *Forests...*, op. cit., Pág. 18.

Gilgamesh representa lo que permanece más allá de la ciudad, una ley más antigua que la civilización, la tierra en su trascendencia duradera. El bosque cubre la tierra y dura milenios porque se regenera a través de los ciclos de la vida vegetal y esto es algo que Gilgamesh no podrá hacer jamás. Su respuesta será la muestra de la rabia y la venganza que tantas veces el ser humano ha mostrado hacia el entorno natural. Lo que Gilgamesh quiere es que el bosque comparta el destino de los ciudadanos, por eso lo corta y arroja los troncos al río, precisamente porque en los rituales funerarios se arrojaban los cadáveres al río y éste se los llevaba flotando hasta que volvían a formar parte de la tierra.

En otras historias heroicas, fuera del poema de Gilgamesh, en la confrontación la vulnerabilidad de los héroes era esencial, de gran talla respecto a sus semejantes pero pequeño frente al enemigo vegetal. El héroe abatía los árboles y talaba sus copas humillándoles y retirándoles la grandeza. El héroe se convertía en un semidios y poseía todos los poderes imaginables. Aunque la inmortalidad le fuese accesible la rechazaba porque quería morir como los suyos y su sacrificio justificaba que su raza mandase sobre los hombres y sus herederos inmortalizasen el poder. Estas epopeyas nacen en el creciente fértil, con los cuatro ríos de los que hablan todas las historias, en los que se talan bosques para reparar y construir inmuebles, templos y palacios. En este contexto aparece la epopeya del Gilgamesh, que encuentra su fuente en el antiguo reino sumerio, en el bosque de cedros donde vivía la Diosa Madre Ishtar.

À la croisée de toutes ces rencontres, les bois représentaient le mystère et le sacré. Leur magie était d'autant plus forte qu'ils abritaient des esprits, témoignant d'une forme de personnalisation de la nature. Dans ces lieux souvent sacralisés, les hommes ont longtemps senti, parfois même jusqu'aux époques modernes, la présence d'une multitude de génies ou de personnages aux pouvoirs étendus. Selon les périodes et les cultures, on trouvait, nichés sous les racines, des lutins et des gnomes celtes, des nains germaniques. Dans les sources et les rivières se baignaient des naïades

ou des nymphes. Dans les bois d'outre-Rhin, on croisait des géants ou des elfes. La *silva* romaine fourmillait de sylvains, de dryades, de faunes, de satyres, de silènes, de pans ou d'épigans. Dans les contes et légendes, chaque région garde encore ses propres êtres mystérieux: les annequins dans les Ardennes, les farfadets en Vendée ou dans le Poitou, les korrigans et les poulpiquets en Bretagne, les feltens en Champagne ou encore les sautereux en Lorraine. (Chalvet, 2011: 30)

Con el politeísmo dioses específicos fueron consagrados a los bosques, a la caza o a los animales salvajes. Silvanus en el panteón romano, que aparece con forma humana con una hoz, corona de hojas y piñas, perro y árboles; o Pan, con cuernos y cuerpo de cabra. Los celtas tenían dioses protectores o vengadores ligados a los bosques, como Esus, dios forestal de la guerra, de la muerte violenta y de la recolección, Nemausus, dios de los bosques, de las fuentes y manantiales silvestres, Cernunnos, dios también de los bosques y los animales salvajes, o Arduina, diosa del jabalí y protectora del macizo forestal de las Ardenas. En cuanto a los germanos, Julio César y Tácito divergen sobre si veneran fuerzas naturales o dioses personales pero están de acuerdo en que ven manifestaciones de la divinidad en los fenómenos naturales. Los bosques provocan un doble sentimiento de veneración y pavor: <<espaces de vie accueillants et nourriciers, ils pouvaient aussi devenir sombres et dangereux, lieux de la mort et de l'errance.>> (Chalvet, 2011: 31)

Los árboles eran considerados mediadores entre lo humano y lo sagrado y por ello se les hacían plegarias y ofrendas, pero en muchas ocasiones no se trata de venerar sólo un árbol sino un bosquecillo convertido en sagrado. Los propios autores romanos notan cómo los bosques sagrados de celtas y germanos están en plena *silva* mientras que los suyos están en un territorio intermedio entre el bosque profundo y la ciudad, el *nemus*, territorio donde pastan los ganados y donde se construían lugares del culto.

Los árboles sagrados eran de distintas especies y reflejaban las condiciones estacionales y la naturaleza del terreno y del clima. Pero no eran exclusivos ya que sobre un mismo territorio podían coexistir cultos a árboles tan distintos como el roble y la palma. Lo que tenían en común estos árboles era una gran longevidad, una madera imputrescible y una gran producción de frutos. En el Próximo y Medio Oriente la palma era la protagonista, también en el bajo Egipto. En el espacio mediterráneo la palma tenía la competencia del olivo, ambos sustituidos hacia occidente por el roble y en el interior del continente también por el tilo. El árbol era doblemente sagrado por su renovación. Una vez desmochado recomponía su copa y de las nuevas ramas brotaban flores y frutos. Así, reverdecido, mostraba la riqueza de la tierra y se convertía en fuente de alimento. En las procesiones agrarias se portaban ramas con hojas en un ritual que imitaba el viento en las copas que atrae las lluvias. El árbol devino el esposo de la Diosa Madre. Su savia podía tener la blancura de la leche y del esperma, como en el caso del ficus, cuyo culto fue importante en las llanuras aluviales. El árbol sagrado presentaba todos los signos de la dualidad fecundante, demostración de la exuberancia de la vida:

Il était deux en un: deux branches, deux arbres, une cime dédoublée, un greffe mariant greffon et scion. En cela, il ressemblait aux serpents du caducée, mais lui contemplait la voûte céleste, la Voie lactée plus exactement. (Corvol, 2009: 83)

El árbol sagrado es indisociable del caduceo. Las dos serpientes, enlazadas sobre un bastón o un árbol, acercan el principio masculino y el principio femenino, el bien y el mal, lo positivo y lo negativo, y conducen la fuerza telúrica de la tierra al cielo, enlazándolos. Transportaban la energía vital ascendente y descendente. Tenían una significación equivalente al árbol cósmico y tanto los árboles como las serpientes figuraban en las celebraciones religiosas, sobre todo en las que se pedía la fertilidad de la tierra y de las mujeres para asegurar la supervivencia de la

comunidad. Estas celebraciones propias de los romanos y los egipcios que han sobrevivido hasta la Edad Media tenían lugar en lo profundo de los bosques primero, en las plazas de los pueblos después.

Todos estos ritos ancestrales muestran influencias asiáticas. En la leyenda de Gautama, *Mâyadevi*, su madre, toca con el pie izquierdo una raíz y con el brazo derecho una rama de higuera y, fecundada por el árbol, trae al mundo al futuro Buda, que alcanzará más tarde la iluminación (*bodhi*) a la sombra del “árbol de leche”. De la gran higuera, que quedará como “el árbol de los ascetas”, nacerá un bosquecillo. Esta higuera fue asociada a la Diosa Madre y a las serpientes enlazadas. Sus hojas eran los *védas* (verdades primeras) y los iniciados que allí recibían las enseñanzas alcanzaban la *Véda* (verdad suprema). *Véda* contiene la raíz sánscrita *vid-* (‘contemplar’, ‘conocer’) que en latín dará *videre* (‘verídico’, ‘verdadero’). La higuera era el “árbol cósmico” cuya raíz tocaba el cielo y cuyas ramas se internaban en el suelo, conectando el cielo y la tierra. Su savia, su fluido vital, le hacía autorregenerarse y engendrar árboles jóvenes tras los cuales vendrían el resto de seres vivos.

Très souvent, l’union de la Mère et de l’Arbre fut présentée comme génésiaque. Cette vision concernait l’ensemble des populations européennes. C’était le cas dans les mythologies scandinave et germanique et, de manière générale, chez les sédentaires en marge des chasseurs et des éleveurs mordiques. Ainsi, après l’Edda, Odin créa les êtres supérieurs en métamorphosant deux arbres. (Corvol, 2009: 87-88)

Para Corvol hay cuatro elementos típicamente orientales que serán recuperados por occidente, tanto por los paganismos como por los monoteísmos. Estos son la inmaculada concepción, el retiro al bosque, el interés por la bóveda del follaje y el bosque sagrado que sirve de templo.

Un tronc fourchu était rare. Sujet singulier, il portait la Mère. Matrice du monde, elle était mâle et femelle. L’hermaphroditisme de la

divinité correspondait à la reproduction des végétaux: les hommes maîtrisaient ses techniques asexuées (clonage, bouturage, marcottage); en revanche, ils ignoraient ses techniques sexuées [...]; ils supposaient que la Mère pratiquait ce que leur condition empêchait: elle procréait seule ou employait le double créé à cette fin. (Corvol, 2009: 89)

Todos los tratados sobre antiguas mitologías y deidades naturales aluden a la Diosa Madre, que aparece a lo largo de las distintas épocas en las culturas primitivas. Es la Cibele de Asia Menor, la Rea Silvia romana o las Gea y Ártemis griegas. Robert Pogue Harrison²⁹, siguiendo la lectura de la *Scienza Nuova* de Giambattista Vico, alude al tiempo anterior al establecimiento del patriarcado, un reino en el que la gran Madre envolvía a todos los seres y los creaba desde el caos primordial y la unidad de los orígenes. Era el reino de la indiferenciación en el que no existían, o no se concebían como opuestos, el cielo y la tierra, la vida y la muerte, lo animal y lo humano, la materia y la forma, el bosque y el claro. Este reino dura unos treinta mil años:

From the time of the Cro-Magnon through the end of the last ice age and into the Neolithic period –for over thirty thousand years of its prehistory- the human race was a child of the great Mother goddess. In her round biosphere, life, death, and rebirth recurred eternally, like the cycles of the moon or menstruation. (Harrison, 1992: 19)

Su derrocamiento se debió a la violenta imposición de los dioses masculinos del cielo durante la edad de bronce gracias a las migraciones de las tribus nómadas hebreas y a la llegada de los pueblos indoeuropeos a las vertientes mediterráneas desde el oeste. En la opinión de Harrison la caída de esta Diosa Madre indiferenciada como divinidad dominante en la Antigüedad representa probablemente la revolución cultural más importante del pasado humano hasta la fecha.

²⁹ HARRISON, Robert P. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 19-30.

En Mesopotamia esta diosa será Inanna (Ishtar semítica) y su símbolo será el toro, en particular los cuernos. La antigua Grecia también fue testigo de revoluciones religiosas similares durante su prehistoria y muchas de estas Diosas Madre pervivirán en distintas transfiguraciones incluso después del establecimiento del panteón olímpico. La principal deidad de este tipo en Grecia será Ártemis, cuyo símbolo será también el toro, en particular sus testículos. El culto a Ártemis era anterior al periodo helénico y era venerada como diosa de la fertilidad en Asia Menor, con un importante santuario en Éfeso. En las festividades en su honor los sacerdotes castraban multitud de toros y enlazaban los escrotos para crear guirnaldas que adornaban la imagen de madera de la diosa (*xoanon*). Esta imagen se llevaba en procesión desde el altar sagrado hasta el centro de la ciudad. En Éfeso los prelados cristianos discutieron en 431 d.c. sobre los que consideraban cultos alarmantes hacia la Virgen María que se habían propagado por las comunidades cristianas de la zona. En estos tiempos la figura de la Virgen María no era deificada ni estaba canonizada y su culto era una reminiscencia del paganismo, pero estos cultos eran tan populares que la Iglesia decidió canonizar a la Virgen, nombrarla Madre de Dios y adjudicarle un día de celebración en su honor, el día de la Asunción de la Virgen, el 15 de agosto, el día de la fiesta tradicional en honor a Ártemis.

Ártemis presidía los ritos de iniciación de las mujeres jóvenes, los nacimientos junto a Hera y Hestia y los sacrificios de animales salvajes, a los que también protegía. Pero como normalmente se representa es como una cazadora virgen vagando por los bosques con su séquito de ninfas, Ártemis es la *dea silvarum* en palabras de Ovidio. Se ha pensado normalmente que con la influencia de los pueblos helénicos en la península itálica los latinos aceptaron a Ártemis y la dotaron de su nombre latino, Diana, pero Diana fue una diosa aborígen cuyo culto era muy anterior a las influencias helénicas. Esta Diana era la *Diana nemorensis*, la

Diana de los bosques, extensamente tratada en la monumental obra de James George Frazer *The Golden Bough*³⁰. Los mitos nos cuentan que muchas arboledas fueron consagradas a Ártemis. Su castidad era inviolable y su virginidad se refiere, entre otras cosas, a los bosques vírgenes más allá de la frontera natural de la polis, es decir, más allá de los lugares boscosos que en el neolítico eran tan importantes por su explotación y recolección de frutos. La virgen Ártemis pertenecía a un dominio inaccesible, lejano y oscuro, por eso rechaza ser vista por personas, porque es la guardiana de los misterios. Es salvaje, enigmática e intangible y su virginidad no remite sólo a la asexualidad sino a la castidad primordial de su retiro selvático, lo que no impide que sea adorada como “la gran matriz del mundo”, <<the great womb of the world>> (Harrison, 1992: 29) ya que da el nacimiento a la multiplicidad de las especies preservando su parentesco originario en la misteriosa profundidad de su reino. Hipólito pudo oírla cuando huía de Afrodita pero no la vio; Ovidio en las *Metamorfosis*³¹ nos cuenta la historia de Acteón que, habiéndola visto por error, fue convertido en ciervo y sus propios perros de caza le dieron muerte devorándolo. El mediodía es el momento de menos sombra y por eso en ese momento Acteón ve a Ártemis desnuda, porque ha perdido su sombra protectora del bosque, que es su hábitat. En la obra de Ovidio hay una filosofía materialista de la realidad que cree que todas las sustancias provienen de una misma materia primordial. El tema viene de muy antiguo ya que ya para los presocráticos había una materia primigenia de la que todo provenía. Acteón logra participar de una visión que está prohibida a los mortales, la visión de lo que está más allá de las apariencias fenoménicas. Ártemis se lo hace ver a

³⁰ FRAZER, James George. *La rama dorada. Magia y Religión* (1890). Versión abreviada de 1922, Trad. de Elisabeth y Tadeo I. Campuzano. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981.

³¹ OVIDIO. *Metamorfosis*. Trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 2002.

Acteón cuando lo transforma en ciervo manteniendo intacta su esencia humana, su íntima mente, su conciencia. Ártemis es la guardiana de la misteriosa matriz de las formas naturales, representa el nómeno del fenómeno, el origen y el misterio de los fenómenos y su multiplicidad, de las formas y especies que conservan sus lazos de parentesco. Quizá por esto los poetas simbolistas del S.XIX hablan del bosque como el lugar de las antiguas correspondencias.

La física aristotélica ya enseñó a occidente la dicotomía lógica entre materia y forma. Precisamente la *hyle*, la materia, es el inicio indiferenciado de todas las cosas; la *morphé*, la forma, es el fin, *telos*, que gobierna la *physis* (y la *physis* será el movimiento de las cosas hacia su forma, *morphé*). Pero la *morphé* además de ser el fin es la condición de nuestro acceso lógico a la realidad. *Hyle* significa filosóficamente materia gracias a Aristóteles, pero *hyle* originariamente significa bosque. El pariente latino de *hyle* es *silva*, que viene de *sylva*, fonéticamente cercana a *hyle*. Los romanos tradujeron la *hyle* aristotélica por la palabra *materia*, que quiere decir madera, madera utilizable del árbol, y *materia* tiene la misma raíz que la palabra *mater*, madre. El propio Aristóteles compara la *hyle* con el tejido embrionario que posee el potencial de asumir cualquier forma específica pero que no ha adquirido todavía las propiedades que lo permitan clasificar como una u otra entidad³². El logos aparece con el fenómeno, cuando la forma aparece, se hace patente porque se identifica con su *telos*. Pero aunque no podamos hablar lógicamente de ella la materia no pierde su preeminencia como matriz genética. Y, precisamente, al no ser susceptible de operaciones lógicas, la mejor forma que la antigüedad clásica encuentra para hablar de la materia es la forma mítica que encontrará su máximo exponente en las *Metamorfosis* de Ovidio,

³² ARISTÓTELES. *Física*, 2, 193b.

dramatizaciones de la naturaleza insubstancial de las formas de la creación y de las filiaciones que conectan todas las cosas en un origen común.

Ishtar, semítica, diosa del amor, aparecía en la mañana como macho y en la tarde como hembra pero la mayor parte de las otras Madres separaban los sexos, actuando como generatrices y poseyendo un consorte. Al haber engendrado a este macho debían también escoltarlo ya que era a la vez el hijo, el esposo y el amante. Esto conllevaba el acoplamiento bajo el aspecto vegetal o animal. Así sucedía en Egipto con Isis, hembra a la izquierda y macho a la derecha. Amamantaba a Horus con el seno izquierdo tras haberlo engendrado por immaculada concepción. Su cuñado había matado a su esposo Osiris por celos, lo había despedazado y dispersados sus trozos. Isis consiguió recoger trece trozos pero le faltaba el órgano genital que habría servido para concebir a Horus, hijo y nuevo esposo. El problema lo resuelve reemplazando el miembro viril de Osiris por un falo de madera. Transformada en halcón vuela siete veces a su alrededor y los círculos representan la autofecundación. Al no contar con el órgano sexual no consigue la resurrección de su esposo por lo que busca la continuidad corporal protegiéndolo de la degeneración y la putrefacción, instalando la momia en un ataúd de madera imputrescible que confiará a las aguas primordiales. Según las versiones, el cofre llega más allá del Nilo, hasta Fenicia y, según las versiones, se transformará en acacia, en cedro o en tamarisco. El árbol creció milagrosamente y el rey de Byblos decidió abatirlo y conservarlo para construir un templo. Cuando Isis penetra en el santuario Osiris le revela su secreto: está vivo aunque su vida ya no sea material. El rey, conmovido, ofrece el tronco a la diosa y le dedica el templo. Isis remonta el Nilo llevando de nuevo los restos a su tierra originaria.

El mito de Isis y Osiris inspiró numerosas historias donde los árboles hablan y revelan secretos, donde los hombres van de la tierra al infierno o de la aldea al bosque para traer y reanimar al ser amado. Pero atravesar el bosque atemoriza a los vecinos porque nadie franqueaba sus límites o vivía en sus profundidades si no era para el retiro. Los muertos o sus dobles merodean entre los árboles y los visitantes, para calmarlos, depositan ofrendas en el árbol más grande y viejo, ofrendas que podían ser un objeto del desaparecido en el caso de una búsqueda o un objeto del propio viajero en el caso de un viaje.

Desde el plano iconográfico la estatua-árbol asociaba Madre y Consorte. En Mesopotamia la primera pareja eran Ishtar y Dumuzi, celebrados bajo el aspecto de un *ashérah*, pilar sagrado. En los Fenicios eran Ashtart y Tammouz. Para las islas del Egeo Ashtart era Astarté y, a los ojos de los hebreos, Ashtoreth, que inquietaba al pueblo judío a pesar de que muchos estaban seducidos por el culto a la fecundidad. El culto de Tammouz atraía sobre todo a las mujeres y, en el cuarto mes del calendario babilonio que fue adoptado por los hebreos cautivos, se lloraba la muerte del dios hasta las puertas del templo en un cortejo en que se agitaban ramas. Tammouz descendía a los infiernos y volvería a salir cuando volviese la primavera.

En el S. IV a.c. el poeta latino Teócrito compara las celebraciones de Adonis, amante de Cibele, a las ceremonias consagradas a Osiris e Isis y a sus dobles indo-mediterráneos, Tammouz y Dionisos. Todas tenían también en común el pasaje de muerte y resurrección. En el S. I d.c. el escritor griego Plutarco demuestra este parentesco y destaca que el Adonis de los griegos y los romanos era venerado bajo el aspecto de un *ashérah* en Byblos, Fenicia, en un templo dedicado a la diosa Isis. Tammouz sería la versión fenicia de *Adon* y *Adonis* ('Señor' o 'Mi Señor'). Tammouz, de

etimología sumeria, significa ‘el hijo puro del océano primordial’ (*Dûmûzi-Abzû*). Corvol, a partir de la posible derivación fonética, afirma que *Dûmûzi* desemboca en Dionisos, dios de la vegetación, aunque también indica que procede del vocablo de origen iraní *div-an-aosha*, ‘dios de la bebida de la inmortalidad’³³.

Dûmûzi era un dios-árbol y se le celebraba como regulador del agua y el resurgidor de la vida. La Madre habría alumbrado a este dios-árbol para, tras el Diluvio, reconstituir los suelos y consolidarlos, es decir, para revegetalizarlos. *Dûmûzi* nace en primavera y muere en otoño, aparece en el este y desaparece por el oeste, este consorte encarnaba el Sol, al igual que Osiris, pero también era el señor de las lluvias. Con sus Consortes, las Madres formaban las parejas perfectas, principios de fecundación activos y pasivos. En los mitos genesíacos donde están presentes siempre aparece un individuo excepcional que no tiene padres ordinarios. Estos individuos pueden ser profetas, ninfas, dioses, semidioses o fundadores de imperios o dinastías. Así sucede con Moisés, Mitra, Atenea, Rómulo y Remo o Afrodita, nacida de la espuma del mar en contacto con la lluvia que traía el esperma de Urano. Tal como cuenta Hesíodo, esta Madre sale del mar y reverdece el desierto de Chipre, transforma también las costas de Citerea y elige un árbol, el mirto, que crea un bosquecillo sagrado, el bosque del amor. Afrodita engendra dioses y diosas, semidioses y héroes que obtienen sus poderes fecundantes. Alejandro o Julio César no fueron los únicos en inscribirla entre sus ancestros.

Los atributos de estas deidades indican el rol nutritivo de las diosas del árbol o de la piedra e indican las creencias asociadas al árbol y a la savia que marcarán la mentalidad de forma duradera. También se asocian los ciclos de la savia con los de la luna, su ausencia o su plenitud que refleja

³³ CORVOL, A. *L'arbre en Occident...*, *op. cit.*, Pág. 117.

también la expansión del fluido vital. Cuando refluía era necesario podar o abatir los árboles porque la savia se hacía muy líquida y atraía a los insectos y las setas hacia las maderas nobles. El interés estaba en esas maderas imputrescibles:

C'était le cas des arbres sacrés: l'imputrescibilité du bois équivalait à l'immortalité des dieux. Cela leur donnait un statut supérieur aux femmes et aux hommes changes en arbres: eux ne recevaient qu'un surcroît de longévité. Cependant, ni les uns ni les autres n'obtenaient l'immuabilité du Ciel et de la Terre: ils vivaient, oui, mais à condition de mourir en automne pour renaître au printemps. (Corvol, 2009: 95-96)

Desde la Alta Antigüedad las imágenes celebraban a las Diosas Madre, diosas de la fertilidad, que revelaban sus atributos sexuales, su fecundación y sus auxiliares, el árbol para el acoplamiento y la piedra para el alumbramiento. Los mitos evocaban al árbol consorte, falo grande, ancho y longevo. Este árbol era útil para el ser humano pero también atraía su atención porque cobijaba animales y vegetales y acababa por engendrar un bosquecillo. Las poblaciones, que ignoraban las formas de reproducción de los seres vivos, invocaban a las Diosas Madres, pero algunas divinidades masculinas empezaban a revestir cierta importancia porque evocaban al fuego que surgía de las entrañas de la tierra y que los hombres habían aprendido a manejar para transformar los minerales y construir herramientas y armamento. Con las relaciones comerciales las creencias se difunden por el mediterráneo. <<Ainsi, l'arbre sacré ne fut plus un père de la déesse-mère, mais l'hôte de la divinité.>> (Corvol, 2009: 97).

El árbol sagrado era conocido más allá de la comarca y los árboles de su misma especie, que enriquecían a las poblaciones, eran explotados, pero él no. Se aceptaba que no produjese ningún tipo de bienes. Su importancia alcanzaba otras regiones cuando el dios que alojaba desvelaba el porvenir,

hacía milagros o satisfacía las peticiones que se le hacían. Los habitantes lo consultaban, lo admiraban y lo invocaban y los visitantes generaban toda una serie de beneficios por lo que era necesario conservar su salud. Además, a través del árbol la divinidad se expresaba y se interpretaban los mensajes partir del estado de los frutos o de las hojas. Cuando las defoliación era prematura se interpretaba como un mal augurio porque la divinidad que lo habitaba estaba molesta.

El olivo que protagoniza la fundación de Atenas testimonia esta sensibilidad vegetal. Mediante ceremonias religiosas los ciudadanos celebraban al olivo sagrado y lo protegían mientras que multiplicaban su especie para tener beneficios. El polen atrapado en los estratos geológicos permite datar los primeros cultivos de olivos en el III milenio a.c. Se formaron vergeles que poco a poco fueron ganando el conjunto de la península balcánica a través del comercio (protegido) de injertos, las salmueras para preparar las olivas y los aceites. La Madre que era honrada en el olivo no era todavía Atenea pero más adelante la patrona del lugar fue declarada hija de Zeus, nacida sin alumbramiento, elemento heredado de la Madre. Atenea surgió de la cabeza de Zeus, rey de los dioses, que fue su consorte antes de convertirse en el soberano olímpico. Según un esquema muy corriente, indica Corvol, el andrógino primitivo engendra a Zeus, un principio masculino, y a Atenea, un principio femenino³⁴. Cuando las Diosas Madres retroceden ante las deidades masculinas Zeus toma el poder absoluto sobre la cima de la Grecia continental y Atenea reinará sobre la metrópolis con las cualidades guerreras heredadas de su padre, por eso surgió ya armada de la cabeza.

En revanche, le rapport végétal demeure immuable. Le chêne es une essence forestière, donc naturelle; l'olivier, une essence domestiquée,

³⁴ *Ibid.* Pág. 98-106.

donc commercialisée; l'un renvoie à la guerre, à la sauvagerie; l'autre, à la paix, à la civilisation. (Corvol, 2009: 99)

Zeus recupera los poderes de las Madres, la soberanía sobre cielo y tierra y el poder de creación de dioses y hombres. Señor de la montaña, ordena las lluvias y desencadena las tormentas. En las costas del mediterráneo, la cubierta forestal más allá de la tierra arada no disponía de árboles de grandes dimensiones salvo en determinadas cimas ante las que se arremolinaban las nubes. Este es el caso del monte Liceo, cumbre de Creta, en cuyo bosque de robles se situó el primer santuario consagrado a Zeus, con dos columnas en las que el dios habitaba. Pausanias, en su *Descripción de Grecia*³⁵, ya en el S. II d.c. menciona el bosque sagrado y el templo de madera, que fue devorado por un incendio y sustituido por una reconstrucción en piedra. El propio Pausanias en el mismo pasaje menciona el oráculo instalado en un roble sagrado del bosque de Dodona. Zeus había vencido a los Titanes, nacidos de la Madre Gea, que representaban la reproducción asexual, y los relega al Tártaro, al fondo de la Tierra. De su sangre nacerá el árbol de Dodona. Con Zeus vence la reproducción sexual, que le llevará a inseminar la totalidad del mundo de todas las formas posibles. En los mitos que escenifican sus continuas infidelidades con diosas, ninfas y mujeres no se le muestra haciendo uso de la partenogénesis o la autofecundación, que son modos de reproducción propios de las Madres con sus consortes. Teniendo aspecto humano, las aventuras amorosas le obligan a metamorfosearse pero jamás adopta la imagen de un vegetal. Sin embargo, su emblema es el roble. El árbol de Zeus se consagrará como rey de los árboles y simbolizará el poder y la soberanía, además de constituirse como modelo para las personas, las dinastías y las sociedades que querrán poseer sus cualidades, como la solidez o la fortaleza, y lo utilizarán de ejemplo.

³⁵ PAUSANIAS. *Descripción de Grecia*. VIII; XXXVIII, 7.

En el Lazio, antes del dominio romano, los gemelos Rómulo y Remo poseían las cualidades de los nacidos bajo el árbol consorte. En las distintas versiones del mito los gemelos escapan al ahogamiento en las aguas y son amamantados por una loba hasta que un servidor del monarca los recoge y los educa. Una higuera los protege y abriga mientras la loba los alimenta. Cuando Plinio el Viejo escribe su *Historia natural* habla de este árbol que crece en el foro y de la loba de bronce que los romanos veneran bajo sus ramas. El comportamiento del árbol es tomado como presagio y cuando se seca los sacerdotes se apresuran a plantar uno nuevo ya que el árbol representaba el destino de la ciudad. Para Corvol esta historia es un eco del culto rendido a la Madre local, que tenía como auxiliares a la higuera y a la loba y que, en ese lugar, engendró a los hombres en un enclave que permanecería poblado tanto tiempo como viviese el árbol. Algo muy parecido le ocurre a Moisés, abandonado en las aguas del Nilo hasta que un obstáculo, un árbol o una roca, retuvo su canasto en la orilla:

Dans la mythologie, l'arbre et la pierre étaient équivalents: même énergie, mêmes attributs. Cette correspondance existait également entre la forêt et la montagne: l'arbre résumait les forêts; la pierre, les montagnes, l'élément possédant moins de puissance que l'ensemble. C'est pourquoi tous les récits situent l'enfance d'un dieu ou d'un héros dans la forêt ou dans la montagne: leur destinée glorieuse devait tour à tour à l'immersion dans une nature sauvage. C'est pourquoi aussi toutes les hagiographies monarchiques exploitèrent les légendes relatives au roi des dieux: leurs rédacteurs présentaient le souverain égare dans les bois et recevant l'enseignement des arbres et des fauves: il aurait été malséant de l'attribuer aux nourrices et aux servantes, aux précepteurs et aux professeurs, alors que le faste de sa vie en faisait l'égal d'un dieu. (Corvol, 2009: 101)

El árbol estaba ligado al ciclo de las estaciones y su propia vida cíclica era una alegoría del poder o la potencia vital. Unido a otros elementos que pueden llegar a ser contrarios, como por ejemplo las rocas, puede representar la universalidad del cosmos:

L'union de l'arbre et du rocher apparaît ainsi chez Virgile comme un microcosme parfait, l'image même du monde sous le doublé aspect de la pérennité indestructible et de la métamorphose en perpétuel renouveau qui se régénère à chaque saison. (Chalvet, 2011: 30)

Hermes nació bajo un álamo en Samos y más tarde enseñará las artes de la medicina al dios Asclepio, Esculapio romano, que a su vez nació bajo un ciprés o un olivo, consortes de Astarté; la Madre tomó el aspecto de la serpiente. Hipócrates, discípulo de Asclepio, nació bajo el plátano de Cos. Hera, diosa del hogar y de las matronas, vivió bajo el sauce de Chio hasta sus bodas con Zeus. En su matrimonio infeliz, tras las afrentas de Zeus, siempre volvía al sauce, su confidente: el consorte o auxiliar de una Madre se convirtió en el emblema de la diosa. Este sauce, y sucesivamente los que surgieron a partir de los esquejes, atraía a las esposas que acudían para remediar la infidelidad de sus esposos o la esterilidad de su unión, como muestra Pausanias en el S.II³⁶.

Los árboles venerados alimentaron los mitos genesíacos y los mitos dinásticos. Las representaciones en madera, como los *xoanon*, eran universales y circulaban con el comercio, las migraciones o las invasiones. A través de ellas las divinidades eran honradas como principios de fecundidad y como expresión de renovación. Dionisos era un tronco con cabeza barbuda, máscara y manto, dios-pilar que poco a poco fue extraído de su *xoanon* pero que, abandonándolo, mantuvo sus elementos pináceos. Sus funciones eran inseminar los terrenos baldíos. Conduce a los sátiros, los silenos y las bacantes coronadas de hiedra. Alejandro, tras la conquista de Babilonia, encarna al dios y se adorna como él. Así otros emperadores con tendencias orientalizantes, intentaron también esta divinización de su persona, como sucede con Julio César o Nerón. En el S.II Apolodoro de

³⁶ *Ibid.* VII, 44; VIII, 23; IX, 22.

Damas aproxima la pareja Deméter-Dionisos con la egipcia Isis-Osiris³⁷. La fascinación por oriente fue permanente, desde los fastos de las monarquías helenísticas hasta las celebraciones en Roma a los generales que habían conseguido victorias decisivas en el extranjero y a los que se les hacía desfilar en carros de caballos y seguidos de un séquito que incluía bestias como panteras y tigres y plantas como la viña y la higuera. Los mismos Arcos del triunfo están inspirados por oriente, con sus postes recubiertos de follaje y guirnaldas. Los césares, al convertirse en dioses vivos, exigen una puesta en escena como las de los generales vencedores y son enmarcados por dos árboles exóticos y seguidos o precedidos por fieras.

Dionisos era su inspiración. Dionisos encarnaba la juventud que el vino permitía reencontrar, del que él enseña el arte de la preparación y el consumo. El vino, muy condimentado, favorecía la circulación, estimulaba los trabajos de fuerza y remediaba los problemas sexuales. Las mujeres que daban a luz un varón bebían vino en su época de lactancia para fortificar al retoño y Dionisos, ligado al ciclo vegetal, era masculino o femenino en función de la época y de las vestiduras y elementos con los que los fieles adornaban su *xoanon*. La dualidad permitía la creación y era la razón por la que se le figuraba con dos caras o una cara y una máscara en la nuca. Así le fue atribuida la creación del teatro.

El emisario de Ártemis (que no se puede mostrar al mundo) en el mundo humano es Dionisos, que vaga por los bosques con un séquito de ninfas. El bosque será el dominio de este dios en los himnos homéricos, donde aparece como una fuerza disoluta, juguetona y orgiástica. Parece ser lo opuesto a Ártemis pero sus cultos tienen muchos paralelismos³⁸. Dionisos

³⁷ Comentado en CORVOL, A. *L'arbre en Occident...*, *op. cit.*, Pág. 116.

³⁸ BURKERT, Walter. *Greek religion*. Trad. al inglés de John Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1985. Pág. 222-223.

es el protector de los animales salvajes pero además es un dios animal que se transforma continuamente, el dios de la transformación por excelencia junto a Proteo. Los iniciados en sus misterios danzan creyéndose transformados en sátiros, criaturas del bosque, éste es su éxtasis en la interpretación nietzscheana.

Las metamorfosis están ligadas al bosque como el lugar que preserva las filiaciones y trae la confusión de identidades. Transformado en otro se tiene el éxtasis visionario, la intuición quizá prohibitiva o incomunicable. Más allá de la filiación entre Dionisos y Ártemis está la de sus víctimas, Acteón y Penteo³⁹, primos que cumplirán el mismo destino y morirán en el mismo bosque del monte Citerón (el caso de Penteo lo vemos en *Las Bacantes* de Eurípides⁴⁰). Harrison interpreta la transformación de Acteón en ciervo manteniendo su conciencia como la versión más excelsa del éxtasis dionisiaco bajo el paradigma de Nietzsche⁴¹, en el que el hombre se ve a sí mismo entrar en otro cuerpo representando el momento visionario de la revelación dionisiaca, ya que según Nietzsche en el origen del drama griego está la transformación mágica, la metamorfosis en la que el individuo contempla una visión fuera de sí mismo.

Dionisos representa la materia primordial del mundo, absolutamente indefinida. Al hacer que su madre mate a Penteo pensando que es un animal salvaje su víctima no es sólo él sino todo el orden social que él representa, el poder que no admite a Dionisos como divinidad. Dionisos aparece desde un lugar lejano, nadie sabe de dónde, y la ciudad pierde el juicio y las convenciones sociales. Todo se transforma y todo es apariencia. Penteo encadena a un toro pensando que es el propio Dionisos

³⁹ Véase la voz “Penteo” en GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología griega y romana* (1951). Trad. de Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 2008. Pág. 420-421.

⁴⁰ EURÍPIDES. *Bacantes*. Trad. de Nora Andrade. Buenos Aires: Biblos, 2003.

⁴¹ HARRISON. *Forests..., op. cit.*, Pág. 38

y las bacantes descuartizan los animales de los pastores que las perseguían con sus tirsos⁴² tras haber hecho brotar ríos de agua, vino y miel. Penteo encarna el orden social y la moderación de las formas ante el caos amorfo de la matriz de la materia, por eso niega el culto a Dionisos, y acabará descuartizado tras haberse subido a un pino, el árbol de Dionisos, para observar a las bacantes que, poseídas por Dionisos, creyeron que era un león y lo hicieron caer para matarlo, su cabeza acabó clavada en el tirso de su madre. La historia de *Las Bacantes* es la historia del vuelco del orden social a partir de la confusión creada por el dios de las transformaciones.

El desmembramiento de Penteo simboliza la destrucción de la ley que está en la base de la civilización. Harrison retoma la lectura de Vico y su concepción del inicio de la sociedad civil a través de la reunión, de la puesta en común y la recolección, y del surgimiento de la palabra latina *lex* que acabó significando ‘ley’ pero que para Vico significaba en un inicio colección o recolección, grupo reunido de elementos. Harrison añade que la palabra griega para *lex* era *logos*, que venía de *legein*, cuyo antiguo significado era ‘reunir’, ‘relacionar’. La sociedad civil surge gracias a esta reunión a partir de unas formas comunes, una identidad y unos límites. La primaria forma de reunión humana es para Vico la familia y Harrison sugiere que podríamos pensar la historia de la tragedia griega, cuyo inicio estaba en los cultos dionisiacos, como una obsesión que repite los desastres de la institución familiar (Edipo, Agamenón, Orestes, Antígona o Penteo). El punto culmen de esta sucesión de desastres, que representa a su vez el fin de la tragedia griega, sería *Las Bacantes*, donde Dionisos aparece para desatar los lazos de la ley cívica:

⁴² Vara o bastón de madera forrada de vid o hiedra y coronada con una piña. Símbolo fálico de origen egipcio relacionado con Dionisos y su potencia generadora. Se los relaciona con las varas mágicas de los conjuros y con los símbolos axiales verticales que representan el eje del mundo.

In this sense *The Bacchae* gives us a reflective summary of the essence of tragedy as Euripides conceived it (perhaps such a summary was possible not only at the end of the great tradition of Greek tragedy but also at the end of Euripides's career, which *The Bacchae* concludes). (Harrison, 1992: 36)

Cadmo, abuelo de Penteo y fundador de Tebas, busca por el bosque los trozos despedazados del cuerpo de su nieto que Dionisos ha esparcido para reunirlos. Penteo representa su casa y su raza, dispersada en el exilio, y Cadmo no consigue reunir todos sus miembros. La interpretación alegórica está justificada en opinión de Harrison, que la lleva a cabo para mostrar, con su lectura de Vico, cómo la civilización occidental fue construida como oposición al bosque originario.

Artemis and Dionysos come together in the shadows of the Cithaeron forest, the abyss of precivic darkness from which civilization is merely a deviation, and a precarious one at that. (Harrison, 1992: 38)

No se pretende en este estudio poner en duda la hipótesis del filólogo y pensador americano sino enriquecer la imagen a partir de los matices arrojados por la historia de la cultura sabiendo que, al ser el objeto de estudio una realidad tan compleja, saldrán a la luz contradicciones aparentes. Precisamente por ello el bosque se configura como la metáfora por antonomasia de lo complejo.

Muchos siglos después Nietzsche arremeterá contra Eurípides por acometer el triunfo de la razón contra la sabiduría trágica, en el declive de la cultura griega, negando el elemento dionisiaco de la tragedia. *Las Bacantes*, compuesta a una edad muy avanzada, sería un forma de reparación y redención por parte de Eurípides. El golpe de gracia a la tragedia era el triunfo de Sócrates, de las leyes morales y la ciudad (y sus abstracciones institucionales) volviéndose contra los orígenes vegetativos y animales de la vida. Lo que era visto como algo proveniente de una

materia informe originaria será visto por los herederos de Sócrates como derivado del mundo incorpóreo e incorrupto de las ideas. *El banquete*⁴³ muestra el triunfo de Sócrates sobre la tragedia, representada por Agatón, y sobre Dionisos, representado por Alcibíades. Sócrates es el rival de Dionisos. Bebe en el banquete pero no se emborracha porque no cae en la red de Dionisos, lo resiste y le vence porque eleva su sabiduría a un nivel más alto, abstracto, igual que hace en su discurso sobre Eros. Sócrates está borracho de filosofía idealista, y su injusta muerte a manos de la ciudad no es una muerte trágica sino un martirio a favor de una ley consagrada al ideal de justicia.

Zaratustra dará el paso del amor a la sabiduría al *amor fati*, amor al hado, sin esperanzas ni promesas de otro mundo. El vuelco que debe dar la filosofía después de Nietzsche pasa por reclamar de nuevo a Dionisos. Zaratustra entra en el bosque de camino a la ciudad y conoce a un santo que vive solo allí y que dice que ama al hombre pero en realidad ama a la tierra y sus especies. El hombre está destruyendo la tierra, ha matado a Dios y la historia se encuentra en un estado de temeraria incertidumbre. Zaratustra no puede quedarse en el bosque porque debe ir a la ciudad donde el destino de la tierra está siendo decidido por el hombre que habita en el olvido. “Permaneced fieles a la tierra” dice él, y lleva a la ciudad su regalo, el sentido de la tierra que es el superhombre. La idea del eterno retorno nietzscheano está impregnada de sabiduría dionisiaca.

Existían muchas similitudes entre el Dionisos de origen iraní y el Attis anatólio, sobre todo en cuanto a los árboles fetiche. En Tracia, Attis era llamado Adonis, consorte de Cibele, madre primigenia de la naturaleza salvaje, que los balcánicos descubrieron atravesando el mar de Marmara en sus expediciones. Todo el noroeste de la península de Anatolia

⁴³ PLATÓN. *El banquete*. Trad. de Marcos Martínez Hernández. Madrid: Gredos, 2014.

celebraba a Cibele y Attis. En otoño, la Madre encerraba al consorte en el árbol y lo liberaba en primavera. Su muerte y su resurrección son acompañadas de grandes celebraciones y el consorte revivía y reencontraba su potencia sexual. El pino, resistente al frío y calor extremos, a las diferentes humedades de la atmósfera y la acidez del suelo y a las alturas donde otras especies no crecen, conquista rápidamente todos los terrenos. <<Avec ce tempérament, Dionysos usurpa facilement le culte d'Attis en Phrygie et en Lydie, le culte d'Adonis en Thrace!>> (Corvol, 2009: 118) En Tracia o en Macedonia el dios del pino rige el calendario agrícola.

La population passait ainsi du culte des dieux et des xoana (idolâtrie) au culte des arbres (dendolâtrie). En fait, plutôt qu'un dieu, l'arbre était considéré comme un intermédiaire entre les forces surnaturelles et les forces naturelles. (Corvol, 2009: 119)

Cibele era la equivalente mediterránea de Astarté, la Diosa Madre hija del cielo y de la Tierra. Recoge a Attis en la orilla de un río y le educa, llegando a sentir por él una pasión irrefrenable. Pero Attis, creyendo que Cibele era su madre, esposa a la hija de un rey desatando la furia de Cibele que castra al rey y al propio Attis. Arrepentida de su arrebato intenta reencontrar su amor y el tribunal de los dioses acuerda una resurrección temporal de Attis bajo la forma de un pino.

Les mythes de Dionysos et d'Attis fusionnaient. Tous deux opposaient espace cultivé et espace forestier. À regarder de près leur structure, la reine des moissons aimait le chef des bergers: il la refusa, elle le mutila, ce qui empêcha tout rapport sexual. (Corvol, 2009: 121)

Attis sangra a la sombra de un pino antes de convertirse en uno, que simbolizará la fecundación sin distinción entre *ager* y *silva* en un periodo en que el empleo de la tierra fluctúa entre la deforestación, la explotación,

el barbecho y la reforestación natural. Cibeles era celebrada en toda Grecia, continental y colonias, y traspasará a la República romana. Más tarde, el culto al pino fue asociado al culto imperial, una fiesta con multitud de elementos dionisiacos. La multitud romana esperaba la salida de Cibeles del templo, no ya en un *xoanon* sino en una estatua de plata levantada sobre un carro llevado por hombres disfrazados de leones, las bestias que ella dominaba. Estaba vestida con un manto florido simbolizando el periodo de cultivo y portaba una llave que remitía a los graneros que ella custodiaba. La procesión llevaba a Cibeles hasta el río para bañarla y para rodear su pino, y después recorría el camino inverso traduciendo así el ciclo de las estaciones. Estas celebraciones se exportaron desde Roma a casi todas las urbes en su dominio. Así, en todo el Imperio, el pino que recordaba a Attis, su castración y su agonía, fue celebrado. Poco a poco la fiesta de Dionisos eclipsa a la de Attis en las ceremonias equinocciales de la primera semana de noviembre y la tercera de marzo, fiestas de la muerte y de la vida que más tarde serán recuperadas por la liturgia cristiana. Las ramas destinadas a la procesión de primavera en torno a Cibeles son bendecidas por el sacerdote y agitadas a su paso. En otoño se rodeaba el tronco de cintas mortuorias y de guirnaldas violetas. La violeta era la última flor del invierno y la anémona la primera de primavera, ambas especies forestales, salvajes, como las ninfas de Cibeles.

3.- Roma y los bárbaros. Civilización y bosque

Será sobre todo en la época romana, y en concreto en la etapa de conquistas continentales del Imperio, cuando se forje una nueva imagen del bosque que será capital para la historia de occidente porque será la

base del arquetipo cultural en el imaginario colectivo. Aun tratándose no de literatos como Ovidio, sino de políticos, patricios o militares, los autores que trazan esta imagen continúan siendo herederos de una historia y una cultura. Ya veíamos en la mitología de Ártemis o Dionisos una dialéctica entre lógica y materia primordial (*hyle*) o entre ciudad y bosque. La oposición hostil entre bosque y civilización encuentra un sumario en el caso de la historia de la propia Roma. Cuando Eneas desciende al inframundo su padre le muestra un heredero no nacido aún, que será padre de reyes y a través de él su raza dominará Alba Longa. Este individuo es Silvius, el “nacido en el bosque”, del que tomarán el nombre los reyes de Alba Longa, según Tito Livio, en una estirpe que desembocará en Rómulo. Amulio derrocó a su hermano Numitor e impidió que éste tuviese descendencia al acabar con todos sus hijos varones y convertir a su única hija, Rea Silvia, en una vestal con su correspondiente voto de castidad. Marte, dios de la guerra, no tuvo en cuenta este voto. Rómulo, hijo de Rea Silvia y Marte, nació y creció en el bosque tras la petición de Amulio de que fuese ahogado en el Tíber junto a su hermano Remo. El porquero Fáustulo los crió junto a su esposa en secreto tras haberlos encontrado bajo los cuidados de la loba. Al crecer les reveló su verdadera identidad y marcharon a Alba Longa para derrocar a su abuelo Amulio y devolvérsela a Numitor. Marcharon de allí y fundaron Roma en el Palatino, donde habían crecido. Rómulo fue su primer rey y allí creó un asilo para vagabundos que habían estado viviendo en el bosque, refugiados, prófugos, campesinos y pastores, seres sin costumbres ni cultura.

Pour s'affirmer comme civilisée, la capitale a dû tourner le dos à ses origines primitives et donc se couper de la silva. En ce sens, les mythes, mais aussi le droit et l'imaginaire romains s'édifièrent de manière binaire en opposant le monde étranger de la nature, du <<sauvage>> (*silvaticus*), des bois et l'univers familier du <<civilisé>> de la cité, de la culture. (Chalvet, 2011: 35)

Explica Harrison, leyendo a Virgilio, que la propia palabra Latium viene de *latebra* o lugar escondido, exactamente de ‘latencia’, ya que los bosques de esta zona ofrecieron abrigo a Saturno después de haber sido vencido por Júpiter y expulsado de la morada de los dioses. Todos los primeros moradores míticos de Roma son exiliados que acuden a estos bosques que acabarán cediendo ante el desarrollo de la ciudad. Es decir, desde sus inicios míticos Roma se construye como contraposición al bosque, como lucha con el bosque que, de hecho, favorecía la heterogeneidad de las Ciudades-Estado manteniendo sus culturas y sus costumbres al constituirse como fronteras infranqueables. De hecho, las fronteras naturales de Roma históricamente durante la República eran los bosques. Más tarde Roma luchará contra su origen ya que el bosque es obstáculo para la homogeneización y asilo para la independencia cultural. Para universalizar el Imperio tuvieron que crear vías para desnudar o atravesar las masas de bosques.

Las ciudades (*urbis*) y las villas y propiedades rurales (*villae*) están bajo la jurisdicción civil, no así la *silva*, cuyo estatus es de *res nullius* y *locus neminis*, lugar que no pertenece a nadie. Esta oposición se mostrará en todo tipo de prácticas, incluidas las alimentarias, ya que se considera que el ciudadano romano es ante todo urbano y los productos que come o bebe son productos manufacturados y transformados en la cocina (los ejemplos más claros son el pan, el aceite y el vino). <<Peu à peu, deux systèmes antagonistes s'étaient forgés: la civilisation s'opposant à la barbarie, le cultivé à l'inculte, le vin au lait, le pain à la viande, l'huile au beurre et l'homme à la *silva*.>> (Chalvet, 2011: 35-36)

Esta concepción romana parece heredera de un lento proceso arraigado en el Neolítico. Con la agricultura y la ganadería se produce una separación entre el mundo humano y el mundo salvaje e indómito. En las sociedades

mediterráneas, sobre todo en la griega, el progreso de los conocimientos y las técnicas de intervención en el territorio desplazaron la fauna y la flora con un cierto desprecio por lo salvaje. Los romanos prolongan esta vía en su ideal de vida y de cultura, prefiriendo una naturaleza domesticada y un espacio ordenado y productivo. La ingeniería se encargará de afirmar un dominio sólido sobre los elementos naturales y será necesario desbrozar para desarrollar superficies agrícolas y productoras de vino, cereales y aceite. Sin embargo el bosque continuará siendo un recurso económico importante:

Si les Romains imposèrent leur système de culture fondé sur la trîade blé/vigne/olivier, ils ne délaissèrent pas totalment les produits de la *silva*. L'organisation de la production agricole en témoigne: les *villae* conservaient une partie du terroir en culture –l'*ager*-, une partie en prairies et terres non cultivées – le *saltus*- et une partie en bois –la *silva*-. L'espace boisé demeurait donc une nécessité dans l'organisation agricole. (Chalvet, 2011: 42)

A pesar de que se las tome como un todo unitario en muchas ocasiones la relación con la naturaleza de Grecia y Roma eran muy distintas. Por ejemplo, Grecia es una cultura basada en el amor al mar y Roma en un odio atroz. Pero ambas culturas miran al pasado, a sus orígenes, y se consideran ruinas de otras culturas más antiguas cuya caída provocó su surgimiento. Roma encontrará su origen en Troya y Grecia en Micenas. Hay en las descripciones que los romanos hacen de los germanos un temor lleno de admiración y de repugnancia que refleja los sentimientos encontrados de Roma con el bosque. Por un lado, es un lugar que está fuera (*foris*) de la ley y del gobierno del Estado. Por otro lado, sus mitos fundacionales son silvestres y esto no era tan extraño para Roma. Grecia veneraba las arboledas sagradas de Ártemis y Apolo y sus cultos de fertilidad, caza y demás habían sido transferidos a Roma. En ambas culturas Arcadia fue imaginada como un lugar boscoso y rocoso, reino de

Pan y morada de los sátiros. Según Virgilo, la ciudad misma surgió de Rea Silvia, el bosque madre, donde los hombres salvajes y los gigantes surgieron de los troncos de los árboles. La higuera bajo la que Rómulo y Remo fueron amamantados por la loba fue un activo enclave devocional. En el tiempo de Tácito y de Plinio se convirtió en lugar común contrastar su época con la simplicidad de los inicios de una Roma de madera pero pura, una edad dorada, y no la Roma del lujo y la decadencia del Imperio.

Una de las causas de la caída de Grecia y de Roma fue el progresivo empobrecimiento del suelo a causa de la deforestación masiva. Se necesitó madera para la construcción de edificios y de barcos y cada vez más ciudades perdieron los bosques circundantes que fueron poco a poco absorbidos por los territorios dedicados a la agricultura y la ganadería⁴⁴. El ejemplo de Éfeso, ciudad precisamente dedicada a Ártemis, resulta un ejemplo revelador y probado por los estudios arqueológicos⁴⁵. Las muestras de polen encontradas en los estratos sedimentarios indican que en la época de los primeros asentamientos, hace 4.000 años, sus alrededores estaban poblados de bosques de robles. Unos siglos más tarde, como suele ocurrir con los lugares clareados para el pasto de los animales, los robles dieron paso a la maleza. El polen de trigo será el protagonista de los estratos de alrededor del año 100 a.c., lo que indica una agricultura intensiva que enriquecerá la producción. Pero el suelo tan erosionado no podía retener el agua y poco a poco, con las lluvias, se fue viniendo abajo hasta que las acumulaciones de limo provocaron las relocalizaciones del puerto, lo que ocurrió al menos en cuatro ocasiones, que hacia el S.IX de nuestra era acabó siendo muy poco profundo para recibir a las flotas

⁴⁴ Sobre la deforestación de la cuenca mediterránea a lo largo de la historia y sus consecuencias culturales, sociales, económicas y políticas véase THIRGOOD, Jack Vincent. *Man and the Mediterranean Forest: A history of resource depletion*. Londres: Academic Press, 1981.

⁴⁵ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 52-60.

bizantinas. La ciudad de Ártemis cayó en el olvido. <<In their drives to promote their civilization both the Greeks and the Romans also promoted a mindless deforestation of the Mediterranean.>> (Harrison, 1992: 55)

Como veíamos, este desdén por la *silva* es ante todo cultural, porque está claro que el territorio forestal era fundamental para el mantenimiento de las formas de vida. Aunque los romanos construyeran fundamentalmente en piedra la madera seguirá siendo importantísima para los hogares, la fabricación de utensilios, la construcción de barcos o para la industria metalúrgica. Esta imagen de una Roma desligada de los bosques, comenta Chalvet, reside en que los autores romanos ciertamente no tienen contacto con la naturaleza salvaje al vivir en ciudades y consumir productos manufacturados.

Pourtant cette matérialité demeure le plus souvent occultée par les sources écrites qui s'en tiennent au modèle idéal d'un monde urbain coupé de la *silva*, tant dans les modes de vie que dans la consommation. Cette insistance est certainement liée à l'origine sociale des auteurs. Lettrés, attirés par l'urbanité et par la pierre, ils prêtaient peu de cas au bois périssable. Ils ignoraient le monde des campagnes, l'univers vil de la production et du travail, bref celui des esclaves. Ils voulaient se distinguer du processus de transformation de la matière et insistaient sur les marqueurs sociaux et culturels socialement valorisés: le raffinement, l'éducation, la culture, l'évergétisme, le confort. Oubliant que la richesse de la ville dépendait de celle des campagnes, ils soulignaient l'idéal et non son antagonique réalité. (Chalvet, 2011: 42-43)

Así se forja la distinción entre civilización y mundo salvaje, la *silva* era un universo extranjero y peligroso para la civilización porque creaba fronteras naturales aislando las poblaciones y frenando las conquistas del Imperio⁴⁶. El ideal era un mundo con ciudades y tierras agrícolas (*cultus*) opuesto al vacío y el desorden de la *silva* (*incultus*).

⁴⁶ JULIO CÉSAR. *La Guerra de las Galias*. Trad. de José Goya Muniáin y Manuel Balbuena. Barcelona: Ediciones Orbis, 1986.

Confrontados al universo celta los primeros cristianos estaban desconcertados, sobre todo porque este mundo nunca fue del todo conocido para los pueblos mediterráneos. Fue tras las victorias en los conflictos de la península itálica, contra los cartagineses, en las guerras orientales y cuando los pueblos helenísticos mostraron su sometimiento cuando Roma envió a sus legiones para someter al interior del continente, pero la ambición romana abarcó un territorio demasiado vasto para ser defendido. Oficialmente la sumisión de las Galias llega en el 51 a.c. y para mantenerla, así como hicieron en el Danubio, las autoridades tomaron multitud de rehenes, hijos de los notables, que eran educados en Roma o en otras ciudades para que recibiesen las enseñanzas de la civilización y la cultura romanas.

La asimilación de etruscos, helénicos o púnicos no había sido complicada porque se compartían muchos valores y herencias de culturas anteriores pero con los pueblos celtas la realidad era bien distinta. El contraste entre la revuelta palestina (132-135) aplastada en tres años y la agitación crónica del continente mostraban la incapacidad de las armadas romanas para someter al interior de Europa, las guerrillas y las emboscadas celtas les ponían en muchos apuros. El aprovisionamiento de las tropas y la construcción de fortificaciones exigían importantes y continuas remesas de madera de esas mismas regiones, es decir, relaciones cordiales en la medida que fuese posible. Se contactaba con los mercaderes locales para dirigir las talas y el transporte y, a través de estos intermediarios Roma pudo conocer la importancia de la madera, del árbol y del bosque para estas poblaciones indígenas. La ignorancia y la propaganda hicieron de los usos y costumbres de los otros pueblos algo que sorprendía y atemorizaba a las poblaciones romanas. En las descripciones políticas, literarias o militares los escritores latinos hacían gala de los prejuicios habituales y el conocimiento de fenómenos como la religión gala, ante la falta de textos,

es oblicuo y procedente de los relatos latinos, que la juzgan en función de sus propias creencias subrayando la extrañeza de los ritos. Las autoridades controlaban las ceremonias oficiales y los sacrificios ordinarios, los politeístas participaban sin demasiado furor manifestando respeto y piedad y los monoteístas ni participaban ni contribuían. Se dio una cohabitación entre el panteón de los unos y el de los otros. Pero los celtas, sin tener una clara jerarquía sacerdotal, tampoco construyeron ningún complejo religioso semejante a los que se encontraban en las costas mediterráneas. Explica Chalvet que esto no quiere decir que no tengan un buen manejo de la piedra, como muestran los restos arqueológicos, sino que en su modo de vida la piedra no era el material privilegiado. Aunque los celtas no tuvieran una jerarquía sacerdotal establecida se respetaba a los individuos que ostentaban el saber, los druidas, un saber que recogía elementos de la teología, la medicina y la jurisprudencia. El ocupante romano estableció desde pronto una relación entre druidas y bosques describiendo la *silva* como espesa y oscura aunque estuviese abierta al pasto o a los calveros. Para los legionarios venidos del sur la *silva* del norte y del este era un lugar hostil perfecto para las guerrillas y las emboscadas, donde las tropas avanzaban lentamente, con dolor y miedo.

La boscosa Germania de Tácito⁴⁷ es tan deseable (según los mitos de la Roma primitiva) como deplorable. La imagen que Tácito da de las tribus germanas es la de la no-Roma, todo lo contrario, lo incivilizado. En ningún sitio es tan evidente como en la descripción del hábitat germano, <<nada agradable para vivir ni para ver a menos que sea la patria de uno>>. Está separado del mundo latino por barreras de agua y rocas. Los germanos no trabajan la tierra para crear un paisaje agradable y civilizado como los romanos sino que viven de la caza, la recolección y los botines

⁴⁷ TÁCITO, Cornelio. *Germania*. Trad, de Baltasar Álamos de Barrientos, Cayetano Sixto y Joaquín Ezquerro. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

de guerra. Aunque fértil el paisaje es pardo, oscuro, húmedo y de clima amargo.

En la época de Tácito Germania es el perímetro del mundo conocido y sus bosques son inmensos, desde el Rhin hasta el Danubio y posiblemente al Elba. Se decía que se tardaban nueve días en cruzarlo de norte a sur y sesenta de este a oeste, como ya comentó Julio César en *La guerra de las Galias*, con el que se popularizaron las rasgos de los pueblos germanos como su castidad, su fiereza o su propiedad comunal. Allí hay bestias salvajes y extrañas pero sobre todo este bosque herciniano es increíblemente antiguo, prehistórico, contemporáneo con el mundo según Plinio el viejo⁴⁸. Los germanos son más bárbaros y menos idílicos que el hombre de los árboles del que habló Lucrecio (retrato arcadio, que vivía bajo los árboles y comía frutos). Los germanos usaban la madera para construir sus casas pero ésta era informe y no tenía ningún ornamento ni nada que fuese más allá de la satisfacción de sus necesidades. La sociedad no necesitaba leyes porque nadie de estas gentes vive en ciudades amuralladas y sus casas nunca son contiguas, por lo que no tienen disputas sobre la propiedad y no necesitan autoridad. Viven en entornos boscosos donde encuentran lo que necesitan y desarrollan una intuición natural y una religión natural que no tiene dioses con rostros humanos esculpidos por constructores o artesanos. Sus ritos se realizan en las arboledas sagradas. Tácito habla de los Semnones, los primeros seres de las tribus suevas que nacieron del humus y que se reunían anualmente en asamblea en el bosque sagrado. Es aquí donde la raza primera surgió. El signo de conmemoración del nacimiento de esta tribu de los bosques es ofrecer un sacrificio humano y exponer el cadáver en el tronco de un árbol, donde vive el dios de todas las cosas. Esto parece una representación ritual del

⁴⁸ SCHAMA, Simon. *Landscape and memory*. Londres: Harper Collins, 1995. Pág. 81-91.

acto de autosacrificio del dios teutónico Wotan, que se colgó en las ramas del árbol cósmico Yggdrasil (fresno, símbolo nórdico del universo) durante nueve días en un ritual de muerte y resurrección. Esperando socorro en vano, Wotan vio bajo un gran árbol una pila de runas de piedra que, permaneciendo erectas, liberaron a Wotan de su prisión arbórea para que volviese rejuvenecido y mucho más fuerte y poderoso. Este sacrificio es un ritual colectivo tribal de renacimiento pero Tácito lo ve como un horrible barbarismo. Las asociaciones descritas por el comentarista latino entre sacrificios de sangre, libertad primitiva de los bosques y mitos de los orígenes étnicos es lo que lanzó la más larga y oscura sombra sobre el destino de la nacionalidad germana, como recuerdan Simon Schama y Christopher Krebs⁴⁹.

And it is these morbid associations, described by a not altogether neutral Latin commentator, between blood sacrifice, prostrate servitude, primitive woodland freedom, and a myth of ethnic origins that would cast the longest and darkest shadow over the fate of German nationality. (Schama, 1995: 85)

El primitivismo desató la repulsión del patricio Tácito pero él también encontró figuras redentoras. No hay oro ni plata ni tampoco adornos ni demostraciones de riqueza. La propiedad es indiferente así como las distinciones de clase o rango. La economía es de subsistencia y los lazos conyugales son fuertes. Las madres amamantan a sus hijos y así producen especímenes de estatura y resistencia formidables. Los enterramientos o las cremaciones son simples aunque la cremación de los nobles se lleva a cabo con maderas de determinadas especies reafirmando así su vínculo con el bosque.

⁴⁹ KREBS, Christopher B. *El libro más peligroso: La Germania de Tácito. Del Imperio Romano al Tercer Reich*. Trad. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Madrid: Crítica, 2011.

Esta cercanía con el hábitat de los germanos, opuesta a la lejanía de Roma, será la ocasión para lamentar la decadencia de la cultura imperial por los estoicos como Séneca. En el Imperio se habla del hombre salvaje como alguien feliz, al contrario que en la Roma decadente. Toda la construcción del retrato del pueblo germano se hará como lo contrario a Roma:

Néanmoins, ces préjugés culturels et idéologiques ne parvinrent jamais à gommer totalement les autres conceptions. En fait, coexistait avec ce dédain une valorisation de la *silva* et même parfois des *silvatici*. Les élites romaines n'échappaient pas à cette ambivalence. Loin d'une opposition simpliste, elles ressentaient un enchevêtrement complexe de logiques et de sensations entretenant une relation plus émotionnelle à la nature <<sauvage>>. (Chalvet, 2011: 43)

El *Germania* de Tácito se convertirá en uno de los textos más importantes en la formación del bosque en el imaginario colectivo debido a la riqueza y variedad de sus comentarios y los estudios sobre las tribus germanas y el territorio en el que viven. En estos comentarios se pasa del horror ante vicios y prácticas guerreras a la simpatía por sus vínculos familiares y su relación con la naturaleza. Pero en opinión de pensadores como Schama o Chalvet, Tácito hace el relato de la guerra pero también el retrato de los vicios y virtudes de los pueblos europeos:

The armies of the Caesars may have fought the battles but it was the prose of Tacitus that ordained the conflict, for generations, for centuries to come, on and on: wood against marble; iron against gold; fur against silk; brutal seriousness against elegant irony; bloody-minded tribalism against legalistic universalism. (Schama, 1995: 87)

Choqués par ces choix culturels, les Latins ont surtout décrit des peuples <<sauvages>> et <<barbares>> vivant dans les bois. Ils ont peint des caricatures promises à un bel avenir dans les récits historiques et la construction de nos propres paradigmes. Leur vision dialectique séparant la civilisation de la *silva* et le <<sauvage>> du <<civilisé>> a profondément influencé les représentations des différents peuples de l'Antiquité et de leur environnement. En effet, marqués par les sources écrites et par leurs propres modèles de culture, les lettrés du Moyen Age,

des époques modernes et contemporaines ont longtemps repris l'*interpretatio romana*. (Chalvet, 2011: 39)

Continuemos con nuestro recorrido en la formación de la imagen del bosque que será tan importante para el imaginario colectivo. Como venimos viendo, será en los relatos y retratos trazados por los autores latinos donde encontremos las raíces de esta imagen. El caso de Publius Quintilius Varus es uno de los más humillantes de la historia europea⁵⁰. Especialmente arrogante, en palabras de Velleius Paterculus, menospreció a los germanos cultural y racialmente diciendo que no tenían nada humano salvo la voz y que debían ser civilizados si no por la espada por la fuerza de la ley romana. Según el relato de Velleius Varus es el ejemplo de lo todo lo que era erróneo en la Roma de Tiberio. Habiendo crecido como soldado en Siria y el norte de África fue desplazado a Germania donde se volvió mezquino y déspota. Arminius, por su parte, es un duro fruto de los hayedos, era un veterano de la legión romana que conocía la treta y la astucia de la estrategia mientras que Varus desconocía Germania por completo. Arminius, príncipe de Cherusci, habitó las regiones boscosas del río Weser. Fue el héroe de las tribus porque siendo ciudadano romano redescubrió su lealtad a su sangre y pasó a ser llamado Hermann. Fue hijo de un jefe germano capturado, hizo carrera militar en Roma pero retornó a su identidad tribal antigua y participó en la masacre de la armada romana en el bosque de Teutoburgo. Para Tácito es un verdadero héroe, audaz, patriota, resuelto y enérgico, la antítesis del mundo público romano cínico y aletargado. En palabras de Simon Schama, con él y con Germania se descubre lo peor de Roma:

Germany and the terror of its Woods and marshes, is designed in his history as the ordeal of empire –the place where it would discover just what it was made of, what it was worth. (Schama, 1995: 87)

⁵⁰ SCHAMA. *Landscape and memory...*, *op.cit.* Pág. 87-89.

La historia clásica del desastre del bosque de Teutoburgo escrita por Plinio el Viejo se ha perdido pero queda el relato de Velleius. A finales de verano del año 9 d.c. Varus marcha con su armada, tres legiones y seis regimientos que forman un total de unos 25.000 hombres, desde sus cuarteles estivales en el río Weser a los invernales del Rin. En cierto punto (no se sabe exactamente donde) la ruta era traicionera y pantanosa en un bosque impenetrable y las legiones fueron atacadas por la enorme fuerza de los lanceros. Durante tres días las legiones intentaron mantenerse pero la masacre fue tremenda. El desdichado Varus fue sustituido por el implacable Germanicus, sobrino de Tiberio, una contrapartida romana a Arminius.

Escribiendo a finales del primer siglo de nuestra era Tácito respeta a los bárbaros como el equivalente social de la fuerza de la naturaleza. Proyecta una mezcla de disgusto y miedo sobre el propio Germanicus como una historia de venganza romana y exorcismo. Germanicus llevó a las legiones por el Rin (15-17 d.c.) a través de un profundo bosque y atacó sin piedad los lugares sagrados de las tribus mientras se realizaba un ritual. Germanicus estaba obsesionado con el fantasma vengador de Varus. Seis años después del desastre los restos de las legiones de Varus permanecían dispersas y los cadáveres de los soldados estaban amontonados en los lugares donde perecieron en su huida. Cráneos clavados en los troncos, altares boscosos donde los centuriones habían sido sacrificados, etc. pero el exorcismo militar no fue logrado fácilmente. Sufrieron muchas emboscadas y arremetidas de los ejércitos teutónicos pero Germanicus primero se disfrazó de hombre tribal para espiar las posiciones del enemigo y después consiguió apaciguar el miedo en su ejército a un nuevo combate en el bosque. Propuso la utilización de espadas cortas para una mayor manejabilidad en el paisaje boscoso y llegó a cortar los árboles en los que se intentaban esconder los teutones que huían de la masacre. El

exorcismo llegó en la forma de aniquilación del árbol de adoración de los bárbaros en una arboleda dedicada a Thor.

Las provincias galas aparentemente estaban pacificadas pero no estaban exentas de tener revueltas. Los druidas recorrían el espacio salvaje y los mandos romanos consideraban que ellos animaban la sedición de los bárbaros y que el bosque les proporcionaba refugio si eran perseguidos, pero estos sabios no residían en el bosque sino que recolectaban multitud de plantas, generalmente con fines terapéuticos. Los conocimientos de los druidas eran vastísimos y exigían un aprendizaje de unos veinte a treinta años, por lo que el druida y el aprendiz pasaban mucho tiempo en el bosque. Pero también los romanos sabían que acusarles, suprimirles, era destruir la historia viva de una sociedad que carecía de escritura. Había una red de eruditos por los que circulaban los aprendices hasta que, avanzados en la ciencia, volvían al hogar de su tribu. Cada año los druidas se reunían en el bosque de las Carnutas (bosque de Orléans) para elegir a su jefe espiritual. Los bardos se encargaban de conservar las tradiciones transmitiendo las historias que acabarían desarrollando los cuentos que animaban las veladas.

En los territorios continentales la presencia celta remontaba al III y IV milenio a.c. Por olas, los grupos venidos del Mar Negro ascendieron por los valles de la cuenca del Danubio. Sus ritos se remontan a los ritos anatólios y mesopotámicos. Las comunidades celtófonas venían de comunidades protocélticas repartidas desde los montes de Bohemia hasta los Vosgos (1500-1000 a.c.), algunos grupos abandonaron los macizos hercinianos y marcharon hacia el oeste (siglos VIII-VII a.c.). En estos territorios el culto de los árboles resiste a la cristianización. Los celtas, presentes desde el Estrecho de Gibraltar hasta el Mar del Norte, basaban su superioridad en la metalurgia ferrosa, alimentando sus hornos con el

único combustible conocido: el carbón de madera, por lo que dependían directamente del bosque. <<Ainsi, chez les Celtes, l'économie comme la mentalité, la tradition comme la religion, tout renvoyait à l'arbre et la forêt.>> (Corvol, 2009: 147)

El calendario celta también estaba organizado en torno a las actividades agrícolas y las cuatro fiestas que dividían el año en cuatro estaciones celebraban las riquezas propias de cada una. Las fortunas provenían de la cantidad de grano o de los botines ya que, cuando acababan las cosechas, comenzaban los pillajes, y el botín era repartido entre los guerreros, que rivalizaban en bravura y en violencia. Esta brutalidad sorprende a los latinos: <<Le monde latin finit par croire que vivre en forêt coupait de la civilisation et créait une contre-société: les barbares inversaient les règles reconnues et admises de tous.>> (Corvol, 2009: 143)

En el contexto de las guerras galas y germánicas pero también posteriormente, Roma sigue sufriendo el acoso de las tribus bárbaras a las que no llegará a someter totalmente. Cuando conseguía recuperar comarcas se empezaron a abatir los bosques sagrados para impedir las reuniones de fieles y de refugiados, lo que provocó una amplificación de la cólera contra el Imperio. Aun con todo, la instauración de la primera sede episcopal (444-445) no acabó con los bosques sagrados celtas, aunque su religión y su cultura habían sido muy debilitadas.

Contrarios a Roma, ciertos pueblos de Europa templada y nórdica han creado sistemas de explotación y modos de vida privilegiando una civilización del bosque. Galos y germanos completaban los recursos de la agricultura y la ganadería con la explotación de riquezas salvajes. Actividades como la caza eran de gran importancia social y el consumo de alimentos de animales o poco transformados era común. No era cuestión simplemente determinista en cuanto al medio en que vivían sino que era

una elección cultural y voluntaria, tal como explican tanto Chalvet, como Corvol y Corbin⁵¹. El espacio más allá de los cultivos y los pastos era vivido como salvaje pero también como sagrado. Julio César describió la habilidad en las construcciones en madera de los celtas tales como puentes, barcos o fortificaciones, pero los celtas además eran excelentes artesanos de la madera que continuaron desarrollando sus técnicas aún después de la conquista romana.

A partir de las fuentes escritas y sus modelos de cultura los comentaristas de la Edad Media, la época moderna y la contemporánea han retomado la interpretación romana. Además, a partir de los resultados arrojados por la investigaciones más recientes, la *silva* no ocupaba tanto espacio en los territorios de los celtas como tradicionalmente se ha contado en los libros y manuales de historia. Lejos de la interpretación romana y de su descripción como pueblos bárbaros y salvajes, los celtas construyeron una civilización de un nivel técnico elevado como muestran los vestigios y la reconstrucción experimental de los útiles utilizados para la agricultura.

Les portraits imposés par les lettrés romains ne déformaient pas seulement la réalité des <<Barbares>>. L'image des Latins, elle aussi, ressortait de manière caricaturale. En effet, la littérature latine faisait croire à une profonde rupture entre la civilisation romaine et la *silva*, au triomphe de la ville et de la pierre, à un système de production coupé des produits forestiers. (Chalvet, 2011: 41)

⁵¹ CORBIN, Alain. *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'antiquité à nos jours*. París: Champs Histoire Flammarion, 2014.

4.- El bosque sagrado y la llegada de los monoteísmos

En las concepciones arcaicas o tradicionales, lo que Lévi-Strauss llama el pensamiento salvaje, los árboles son habitados y tienen alma. Jacques Brosse⁵² entiende que la nomenclatura de Lévi-Strauss es la indicada y correcta porque salvaje viene de *silva*, bosque. Este alma podía manifestarse en ciertas ocasiones. En la mentalidad tradicional los árboles son habitados no por seres anónimos sino por divinidades conocidas que habían hecho de ellos su morada, por lo que devinieron objeto de culto. Este acto de habitar, esta configuración del objeto de culto, venía relacionada por la forma, el corte, la talla o alguna característica que hacía al árbol especial o bien por apariciones, ensoñaciones o revelaciones surgidas en torno a él. De esta forma el árbol era aislado, a veces protegido por prohibiciones severas, o a veces sostenía un altar donde se dejaban ofrendas. A menudo, alrededor de éste árbol especial se dejaba crecer el bosque sagrado. Este culto rústico, afirma Brosse, ha subsistido en lugares como la India hasta nuestros días.

Existen bosques sagrados como el de Uppsala en Suecia, los que abrigan el nacimiento del río Indo, el de la iluminación y muerte de Buda o el bosque sagrado de Némi, llamado *Nemus Dianae*, o simplemente *Nemus*. La palabra latina *nemus*, como la griega *nemos*, designa un bosque encerrado entre pastizales, un bosquecillo y sobre todo un bosque sagrado. Este *nemus* estaba entrecortado por claridades donde pastaban las bestias. El bosque sagrado formaba él también un claro y los árboles objeto de culto habían sido despejados para ser ofrecidos a la devoción de los fieles. No se podían tocar a riesgo de grandes castigos y cuando había que cortar

⁵² BROSSE, Jacques. *Mythologie des arbres*. París: Payot, 2001.

ciertos árboles pertenecientes a este bosque se ofrecían sacrificios expiatorios.

Nemus y *nemos* vienen de la raíz *nem-*, que expresa la idea de distribuir, dividir, recortar (indoeuropeo ‘asignar’, ‘señalar’, ‘tomar’⁵³). Además de este sentido general el verbo griego *nemô* tiene la acepción de distanciar, aislar, pero también de habitar, ocupar, lo que corresponde a la noción de bosque sagrado porque éste es un espacio reservado, protegido y habitado por un dios. De la misma raíz *nem-* proviene el nombre de Némesis, diosa de la distribución, del acto de compartir entre los dioses y lo que es dejado a los hombres. Némesis es también, bajo el nombre de Adastrea, una divinidad de los árboles, ninfa del fresno y cuidadora del joven Zeus.

En latín, bosque sagrado se decía *lucus*, que proviene de la raíz indoeuropea *leuk-*, que en sánscrito ha dado *lokáh*, espacio libre. El *lucus* es, en un primer sentido, una claridad en el bosque, después un bosque sagrado. Encontramos también aquí la idea de claro del bosque pero en el *lucus* es todavía más evidente puesto que la misma raíz *leuk* está en el origen de *lux-lucis*, la luz, la luna, *lustrare* (“purificar con un sacrificio”), *lustrum* (“lugar salvaje”) e incluso *luxuria*, que quiere decir “sobr abundancia, exuberancia” y que, secundariamente, por derivación de la palabra *luxure*, designará el exceso de ardor. Todas estas nociones definen las atribuciones y las funciones del bosque sagrado. Estos bosques fueron los más antiguos santuarios, anteriores a la construcción de templos que, cuando fueron erigidos, lo fueron en medio de estos bosques o siendo parte de ellos, como en Dodona.

En las culturas celtas, el bosque sagrado se llamaba *nemeton*, que proviene de la misma raíz que *nemus*. Para los celtas *nem-* designa el cielo

⁵³ ROBERTS, Edward A. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza, 2013.

en sentido religioso por lo que el *nemeton* parece ser una proyección ideal de parte del cielo sobre la tierra. Pero, en efecto, era un espacio abierto y herboso dentro de un bosque, es decir, una claridad como *nemos* y *nemus*. También existía el *drunemeton*, el bosque sagrado de robles, lugar de reunión y de culto de las tribus celtas. Más generalmente, esto era el templo druídico, en medio de los bosques distanciado del grupo social, del que era un complemento espiritual indispensable. Allí los sacerdotes iniciados celebraban ceremonias para atraer bendiciones de los dioses a la colectividad utilizando su especialidad como interlocutores. También en esos bosques los druidas impartían sus enseñanzas durante periodos de unos veinte años a numerosos alumnos cuyo número se iba reduciendo hasta que quedaban sólo unos pocos, que se prepararían finalmente para el sacerdocio. A lo largo de todas las épocas la emoción más sentida en presencia del árbol es la de su sacralidad.

Depuis l'Antiquité, les arbres, notamment les plus grands d'entre eux, ont imposé la sensation de l'aspiration, celle de l'élan suggéré par le jaillissement de la tige, qui se projette vers le ciel. Plus tard, durant le Moyen Âge, cette propulsion symbolisa le désir de perfection. Pour les chrétiens de ce temps, l'arbre est promesse de vie et de salut. Il représente l'espérance. (Corbin, 2014: 64)

La religión de los bosques sagrados, según Pierre Grimal⁵⁴, era esencial en el naturalismo tradicional del pensamiento romano. Tanto en la República como en el Imperio estos bosques no estaban apenas presentes en la ciudad si no era en forma de algún jardín sagrado, cerrado y no cultivado para el provecho humano sino con plantas simbólicas o de carácter sagrado. En la propia ciudad ciertos árboles aislados llamaban la atención sobre el mito de la vieja Roma. Pero el culto de los bosques sagrados subsiste fuera de la ciudad y conservaba un carácter primitivo al seno de

⁵⁴ GRIMAL, Pierre. *Les jardins romains*. París: PUF, 1969. Pág. 165-171.

la religión romana. Alrededor de estos bosques, así como de los árboles aislados, se desarrollan los ritos más oscuros y arcaicos de esta religión.

Plinio el Viejo detalla, en largas páginas, la veneración de los bosques y árboles sagrados por los romanos. Él recuerda primero que los bosques fueron inicialmente los templos de la divinidad. La veneración era entonces inspirada por el silencio de estos bosques sagrados. Esto se acordaba a la idea de Séneca, ante la cual la fuerza silvestre imponía, a ella sola, la idea de una fuerza divina, terrible. (Corbin, 2014: 70)

La historia romana habla de los peligros ante los que se exponen los que intentan violar los oscuros refugios del bosque hercínico, desde la aventura legendaria contada por Tito Livio del cónsul Postumius que, habiendo llevado a su armada por un bosque de la Galia cisalpina, vio como los árboles se abatían sobre ésta haciendo morir a todos sus soldados. Conocemos por Tácito y Dion Casio la existencia de bosques sagrados en la Bretaña insular, en particular el que fue consagrado a la diosa Andrasta, a la que Boudicca (Boudicea en latín), reina de los Norfolk y Suffolk actuales, pide la protección en 61 d.c. cuando va a entablar combate contra las legiones en la llanura de Londres, ofreciéndole en sacrificio mujeres romanas. Para los historiadores griegos y latinos los bosques sagrados eran los únicos santuarios de los britanos insulares y los germanos.

Aún hoy existen bosques sagrados e imposiciones o prohibiciones como en los pueblos antiguos. Así sucede con los pueblos bereberes, con santuarios rodeados de bosquecillos de olivares, robles y lentiscas, que contienen el santuario con la tumba del ancestro del grupo y las de los difuntos de una misma familia cuyos descendientes viven cerca bajo la protección del bosque sagrado. Muchos cementerios europeos eran también bosques sagrados y esta tradición se ha mantenido durante mucho tiempo en Bretaña. En las regiones bereberes, como en la tradición

semítica antigua, la tradición latina, la griega, las antiguas tradiciones asiáticas y la tradición popular del Irán actual, los frutos no son recogidos ni se utilizan en la alimentación. La madera muerta no puede ser recogida ni los animales pueden pastar en el follaje de estos bosquecillos o la hierba de los calveros, todo el terreno está prohibido. Esta tradición de bosques sagrados se ha conservado hasta nuestros días en China y sobre todo en Japón.

Los monoteísmos denunciarán las supersticiones idólatras, los árboles divinizados y las divinidades vegetales. En el interior del territorio israelí la aristocracia sacerdotal trabaja para purificar los ritos y unificarlos pero no conseguirán eliminar totalmente los restos de paganismo en los santuarios rurales. Los profetas denuncian al árbol, bien sea entero o truncado, las piedras erguidas, la serpiente de bronce o el vellocino de oro, idolatrías que prohíbe el Antiguo Testamento.

En effet, la Bible correspondait à une société pastorale, un régime patriarcal, un dieu unique. C'était incompatible avec une société agricole, un régime matriarcal, des divinités féminines, et l'essor des divinités masculines n'y changeait rien. (Corvol, 2009: 123)

El árbol de Eva (el manzano) contenía a la serpiente de la tentación y el árbol de María (el pino) la protegió en su huida a Egipto. María aplasta la cabeza de la serpiente y las santas la imitarán. Ambas evocan a las Madres, matrices universales. Las primeras capillas consagradas a María fueron construidas en los bosques.

Les deux arbres du paradis monothéiste étaient au coeur de l'Ancien Testament (Gn II, 9-24). Ils figuraient aussi dans les religions polythéistes orientales et méditerranéennes. Ils marquèrent l'art égyptien, assyrien, hellène, étrusque. Ils marquèrent de même l'art chrétien. (Corvol, 2009: 148)

Dios había creado un vergel y cuando Adán y Eva son expulsados del paraíso y descubren la vergüenza de su desnudez enlazan unas hojas de higuera para taparse el sexo. Los textos bíblicos mantienen las hojas de higuera pero cambian su significación. El amor bajo el follaje no era ya una incitación sino una maldición, el pecado carnal. Para estigmatizar su impureza Dios les reviste de pieles y les condena a permanecer en los bosques, pareciendo que son animales. Los monoteísmos, en este sentido, utilizarán también la simbología del árbol, de la madera y del bosque, pero de una forma distinta.

Dieu avait privé l'homme de l'Éden non pour le punir, mais pour lui offrir la <<mort>>, c'est-à-dire la résurrection et l'éternité: l'arbre de vie devenait l'instrument de Son Dessein. On presenta le Vieil Adam comme l'homme sauvage et le Nouvel Adam comme le Fils de Dieu. Lui renonçait au <<désert>> (la forêt) pour sauver les hommes (la cité). Ainsi, les hommes étaient régénérés par le supplice du meilleur d'entre eux. (Corvol, 2009: 148)

El judaísmo considera sacrílego al árbol divinizado y para respetar la ley de Moisés había que abatir a los ídolos. Los árboles no eran dioses ni albergaban dioses sino que eran mensajeros del dios único, y estos árboles son aislados, no forman parte generalmente de una cubierta forestal. El cristianismo prolonga esta aproximación judía aunque reconociendo una gran importancia a los árboles cultivados, citados alrededor de 400 veces en los textos bíblicos. Al contrario, el bosque, *silva* o *saltus*, es poco citado: 67 veces, y siempre apareciendo como guarida de bestias salvajes. El cedro era el exponente de estos árboles y de estos bosques, pero inspira juicios contradictorios. Su madera era apreciada y fue utilizada para construir el arca de Noé, el templo de Jerusalén y los palacios de David y Salomón.

La perception du cèdre résume les images de la forêt: les sujets de majesté subirent l'ire du Seigneur, c'est-à-dire la violence des tempêtes

qui sanctionnait toute accointance avec les divinités cosmiques et chtoniennes. En effet, depuis l'ordonnement du chaos, la verticalité régissait l'univers. Les cèdres, arbres cosmiques, unissaient la voûte céleste au monde souterrain: leur cime traversait les nuages et élevait la Voie lactée; leur pivot pénétrait jusqu'aux profondeurs terrestres; leurs racines soulevaient le sol et leurs branches maîtresses, très allongées, descendaient jusqu'à terre. La méfiance qu'inspiraient ces résineux forestiers était d'origine religieuse; elle était d'origine botanique aussi, car leur fleurs cônes difficiles à ouvrir différaient des productions florales et fructifères propres aux Angiospermes. À l'opposé du cèdre majestueux, mais étrange, la société paysanne préférait les arbres fruitiers, à la cime étalée et arrondie, comme celle du pommier, et, de manière globale, les arbres gros et courts, aux arbres immenses, aux fruits inaccessibles et aux troncs difficilement exploitables. (Corvol, 2009: 128-129)

Los textos bíblicos clasifican a los árboles según un esquema simbólico relativamente sencillo. Las angiospermas, por la estacionalidad de su follaje, representan la constante renovación de la fe; las gimnospermas representarán la inmortalidad.

Desde que los misioneros cristianos se propusieron convertir a las poblaciones paganas una de sus primeras tareas fue la de prohibir el culto rendido a los árboles y destruir los bosques sagrados. Las hagiografías dan cuenta de sus éxitos y de sus peligros. En el S. X san Adalberto de Praga fue masacrado por los prusianos que él pretendía evangelizar en uno de sus bosques sagrados en Fischhausen, cerca de Königsberg. Mucho antes, en los siglos V y VI, los concilios provinciales habían puesto en guardia a los cristianos contra las supersticiones. Así fue el concilio de Arles en 452, que legisla contra la adoración de árboles, fuentes y piedras, o el de Tours en 567 o Nantes en 568, que irán contra los que practican un culto sacrílego “en lugares salvajes y escondidos al fondo del bosque”. Los primeros evangelizadores de las Galias se emplearon a fondo para extirpar esas costumbres.

Sulpicio Severo relata el ejemplo más ilustre. San Martín (h.315-397) había tirado abajo un templo muy antiguo y se disponía a abatir un pino vecino del santuario, por lo que suscitó la oposición de los paganos. Uno de ellos le dijo que si tenía tanta confianza en el Dios que decía honrar, ellos se encargarían de derribar el pino en su dirección y Dios le protegería. Una vez atado al lugar donde el pino debía caer él hizo el signo de la cruz y el árbol pasó a su lado sin tocarle, por lo que todos los paganos del lugar se convirtieron inmediatamente al cristianismo. Incluso en ciudades importantes de la época como Auxerre hubo muchos problemas para eliminar las costumbres paganas, incluso entre los propios cristianos, como muestra el ejemplo de Saint Germain, obispo de Auxerre (h.389-448). Si así era en las ciudades, en el campo y en los pueblos del norte los misioneros encontraron muchas dificultades para eliminar el culto a los árboles y los rituales en el bosque. El cristianismo se expandió pero en los lugares que más tardaron en ser convertidos esas antiguas costumbres pervivieron. En 1258 en Sventaniestis, Lituania, el obispo Anselmo dio la orden de cortar un roble sagrado pero el hacha hirió mortalmente al encargado de realizarlo, por lo que el obispo decidió coger él mismo el hacha aunque en vano y tuvo que ordenar que lo quemasen. Más tarde, entre 1351 y 1355, a petición del obispo Juan I, el gran señor de los caballeros de la Cruz hizo talar un roble sagrado bajo el cual la población se reunía para orar en Romuva, Prusia.

Enfin, il convient de ne pas oublier que l'implantation des monastères au fond des bois n'avait pas seulement, pour objet d'y trouver la paix et le silence indispensables à la méditation, mais de neutraliser les forces diaboliques qui s'y étaient réfugiées. Le défrichage entrepris par les moines, puis l'aménagement et l'exploitation des bois répondaient sans doute à des fins économiques, ils assainissaient aussi le milieu, don't ils chassaient et les délinquants et les créatures surnaturelles maléfiques qui s'y trouvaient encore. (Brosse, 2001: 226)

Mucho tiempo tardó el cristianismo en conquistar las campiñas y convertir a los campesinos paganos. Los monjes se establecieron en los bosques y los exorcizaron a través del desbroce y muchos monasterios fueron fundados sobre el emplazamiento de antiguos bosques sagrados. En lo más profundo vivían los eremitas (del griego *eremos*, que designa un lugar desierto) a imitación de los anacoretas (“los que se retiran a la distancia”), ancestros de todo monaquismo.

En la Edad Media, muchos seres que habían sido divinizados vivían refugiados, se pensaba, en los bosques. A muchos se les convirtió en santos y a otros se les había dotado de un cariz cristiano, pero otros muchos permanecieron irreductibles, como el Satán del Sabbat, cornudo, con cuerpo velludo y patas de macho cabrío que era el dios Pan. También estaban los faunos, los silvanos y los sátiros que fueron diablos inferiores, “íncubos”, que tomaban posesión de las mujeres durante el sueño y las convertían en brujas y que tenían, todos ellos, sus adeptos en los bosques, y constituían para los cristianos un peligro real porque representaban fuerzas instintivas y primarias que había que reprimir o disciplinar. <<Le sorcier et la sorcière naquirent en pays christianisé de la croyance en Satan, propagée par la doctrine pastorale; ils en étaient les suppôts.>> (Brosse, 2001: 265) Los brujos tenían la función de echar las suertes sobre las gentes a las que querían hacer mal por una u otra razón, y apelaban a la maldición del infierno, en rivalidad con el mundo eclesiástico que apelaba a la bendición del cielo.

Los clérigos decían <<*Aures sunt nemoris*>> (“los bosques oyen” o “los bosques tienen oídos”), empleando la palabra *nemus*, que designaba el bosque sagrado, el *nemeton* celta. Era en los bosques donde al improviso se podían encontrar con los antiguos dioses no sólo porque allí estaban refugiados ante la conquista progresiva del cristianismo sino porque eran

en origen criaturas silvestres. El ruido del bosque, los chasquidos o una luz insólita mostraban su presencia y hacían sobrevenir el <<pánico>>, palabra griega que designaba el pavor súbito e irresistible que se apoderaba de quien, en un lugar extraño y distanciado, creía haber sido atormentado por Pan. El dios cornudo perturbaba el espíritu ya que en él se concentraba la sexualidad bestial contagiosa y sin freno. Su nombre significa <<Todo>>, nombre que le fue dado por los dioses porque es capaz de todo dada su ambición y su codicia y también porque todos los seres se asemejan a él en cierta medida y encarna la energía genética que anima el universo, el origen mismo del Todo de la vida⁵⁵, una figura muy relacionada, como se podrá notar, con las de Ártemis y Dionisos.

Convertido en Satán, en los tiempos cristianos Pan es todavía más temible y amenazaba a los eremitas que habían invadido sus dominios con sus trampas, artimañas y emboscadas. Esta fue una de las razones por las que los anacoretas se reagrupan y forman comunidades pero, sin embargo, los eremitas no desaparecieron y muchos de ellos siguieron viviendo en los bosques, incluso en el seno de un árbol hueco en el que esperar el retorno de Cristo a la tierra siendo fuertes y puros, costumbre que todavía hoy perdura en zonas como el monte Athos.

L'Église s'attaquait en effet à forte partie. Les forêts sacrées étaient nombreuses et étendues en Germanie comme en Gaule. Pendant des siècles, elles avaient enfermé en leur sein les sanctuaires, mais aussi les lieux de réunion et d'enseignement des Celtes. Ainsi, la *Sylva carnuta* où, selon César⁵⁶, s'assemblaient annuellement les druides venus de tout le pays. (Brosse, 2001: 226)

⁵⁵ Véase la voz "Pan" en GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. de Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 2008, Pág. 402-403.

⁵⁶ JULIO CÉSAR. *De bello Gallico*, VI, 13, 10.

III.- EL BOSQUE MEDIEVAL

Sin acordarse ni de sus parientes ni de sí mismo, se oculta en los bosques, entregado al género de vida de los animales que lo habitan.

Geoffrey de Monmouth⁵⁷

1.- Los hábitos sociales y simbólicos del bosque galo

Con el fin del Imperio romano y la llegada paulatina de los pueblos germánicos (S.V-S.X) las ciudades de la Galia perdieron gran parte de sus habitantes y de su preeminencia política y cultural, de forma que la organización romana del territorio y del espacio agrícola se difumina poco a poco⁵⁸. El descenso demográfico, las guerras y los pillajes hacen que disminuya la superficie cultivada. Los bosques del noreste de Francia ganarán terreno del fin del S. IV a la primera mitad del S. VI, pero un siglo más tarde lo mismo ocurre en el sur, que se cubrirá poco a poco de matorrales y landas al no haber mano de obra para mantener las antiguas infraestructuras para el riego, la canalización o la protección ante las tormentas o las crecidas de los ríos. Pero según los estudios paleoclimáticos⁵⁹ esta visión antropocéntrica del cambio en los ecosistemas no es del todo cierta ya que no son sólo producto del cambio sociopolítico. Los primeros siglos de nuestra era fueron cálidos y secos, lo

⁵⁷ MONMOUTH, Geoffrey de. *Vida de Merlín*. Madrid: Siruela, 1994. Pág. 7.

⁵⁸ CHALVET. *Une histoire...*, *op.cit.*, pp. 46-50.

⁵⁹ Chalvet hace referencia a los estudios de DEVROEY, J.P. *Économie rurale et société dans l'Europe franque (VI-IX siècle)* t.I, París: Belin, 2003. Citado en CHALVET: *Une histoire...*, *op.cit.*, Pág. 48-49.

que favoreció los cultivos, pero hubo un cambio en el S. V y VI con episodios mucho más fríos y húmedos que los monjes escritores de la época (como Gregorio de Tours⁶⁰) vieron como un castigo divino.

Dans les dérèglements climatiques, ils ont vu une punition divine. Dans l'avancée des bois, ils ont déploré l'extension d'une espace <<sauvage>> privé de la lumière de Dieu, antre des bêtes fauves et du diable. (Chalvet, 2011: 49)

Investigando sobre la cultura material de los más humildes, de los que no tenían voz para el futuro porque eran iletrados, los investigadores han reconstruido en los últimos cuarenta años el discurso sobre los sistemas de explotación y el mundo rural⁶¹. En la Alta Edad Media la *silva* se transforma pero no es exactamente ese espacio hostil e impenetrable que describen los monjes. Los bosques son recorridos, explotados y a veces habitados. Las prácticas cotidianas más rudimentarias no están escritas pero son las que organizan el espacio. Ya desde la Antigüedad, el estatus particular de la *silva* como *res nullius* en el derecho romano no hacía de ella un espacio privado cerrado a todo uso, son bienes vacantes abiertos a todo tipo de explotación. Y los bárbaros, fuesen celtas, galos o germanos, que habían creado una “civilización de los bosques”, continúan con la costumbre de un uso colectivo de las superficies boscosas y las tierras incultas. Estas dos herencias facilitan el nacimiento de un sistema de explotación agro-silvo-pastoril observable en la Galia a partir de los siglos VI y VII⁶². Los bosques eran utilizados para el pasto de los ganados de todo tipo pero también, dado que los sistemas agrícolas no son fijos, se quemaban muchas parcelas para enriquecer con las cenizas el suelo y cultivar alimento. Pasados unos años se abandona ese terreno para hacerlo en otro lugar y dejar que vuelva a crecer primero la maleza y después los

⁶⁰ GREGORIO DE TOURS. *Histoire des Francs*. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

⁶¹ DEVROEY. *Économie rurale ...*, *op.cit.*, Pág. 86.

⁶² CHALVET. *Une histoire...*, *op.cit.*, pp. 51-55.

árboles. Los bojs, los helechos y las retamas se usaban para la elaboración del estiércol que enriquecía los suelos de las huertas y a su vez los animales que se alimentaban en el bosque dejaban unos excrementos que servían para enriquecer el suelo forestal y también para la elaboración del estiércol. Este sistema de actividad complementaria era ideal pero en la práctica se estaba lejos de una completa optimización de los recursos, lo que produjo un sistema donde no había dos mundos diferenciados sino una mezcla de paisajes distintos que evolucionaban de forma constante. Crecía el monte bajo entre las tierras cultivadas, los matorrales en las tierras abandonadas y las parcelas cultivadas entre los bosques. Había una proximidad entre todos los espacios que favorecía una economía de autoconsumo familiar donde el campesino era agricultor, pastor y leñador.

Los soberanos francos habían recuperado las tierras del fisco romano, sobre todo la *res nullius*, y para favorecer a sus aliados y redes clientelares les otorgaban grandes parcelas a menudo sin ningún uso, de forma que en las propiedades de los grandes señores siempre había una gran cantidad de terrenos boscosos, a menudo con poblaciones a su alrededor con los correspondientes campesinos que hacían uso de ellos. <<Vitale pour le seigneur comme pour ses paysans, l'exploitation des richesses de la *silva* fit peu à peu l'objet d'une codification complexe indépendante de la propriété.>> (Chalvet, 2011: 55). Aun siendo propiedad de un señor, los habitantes podían servirse de la madera de un bosque para coger leña, así como recoger bayas, frutos, setas, hierbas o varas para la realización de útiles. Normalmente se debía pagar en tasas o en diezmos pero la nueva organización del poder y el nuevo marco jurídico así como la doble herencia bárbara y galo-romana hacen de los bosques de la Alta Edad Media un espacio abierto a todos. Era un espacio nutricio que satisfacía las necesidades de la vida doméstica. La madera que se extraía de los bosques ha sido prácticamente la única fuente energética para calentar las

casas y cocer el agua y los alimentos desde la prehistoria hasta el S.XVIII⁶³, pero también era necesaria para las actividades agrícolas y artesanales así como para la construcción. Los pequeños objetos artesanales no han sobrevivido al paso del tiempo pero el folclore sí nos habla de la importancia material de la madera:

Pourtant, cette place centrale se degage clairement des chartes et des lois, du folklore et des traditions orales, du monde des emblems et des armoiries. Dans les lexiques, le terme de *materia* désigne le bois de construction puis, par extension, n'importe quel matériau. Cette évolution du vocabulaire illustre bien l'importance de cette *materia prima*; la <<matière par excellence>> qu'était le bois. (Chalvet, 2011: 60-61)

Siguiendo a Michel Pastoreau⁶⁴, Chalvet afirma que en la Alta Edad Media los productos procedentes del bosque, al contrario de lo que mostraban los autores cultos romanos, gozaban de un prestigio mayor que la piedra o el metal. Esta preferencia se debía a un sistema de representaciones puramente cultural, el de la civilización del bosque:

Envisagé comme un organisme vivant, le bois était privilégié face aux matières mortes que sont la pierre et le métal. S'il restait moins résistant, il parassait plus pur, plus noble et surtout plus proche de l'homme. Ce caractère anthropomorphe des arbres, vus comme des êtres de chair dotés de veines et d'un véritable cycle de vie, était alors valorisé par rapport à la Pierre inerte et au métal froid. (Chalvet, 2011: 61)

Este gusto preferencial por la madera es uno de los elementos fundamentales de la cultura gala y franca durante la Alta Edad Media, donde toda una serie de experiencias y técnicas se transmitieron de generación en generación, ya no sólo en cuanto a técnicas artesanales sino en todo lo referente a la recolección de frutos, setas, hojas, plantas, etc.

⁶³ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁴ PASTOREAU, Michel. "Introduction à la symbolique médiévale du bois". En *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre et du bois et du fruit au Moyen Âge*. Paris: Le Léopard d'or. <<Cahiers du Léopard d'or>>, n°2, 1993, p.28.

con fines alimentarios o medicinales. Pero en lo respectivo a la artesanía y la creación de herramientas Chalvet continúa comentando a Pastoreau⁶⁵, en concreto al hablar de la relación existente entre la elección de una madera u otra para realizar cualquier artefacto con las propiedades físicas o simbólicas de la misma:

Les critères techniques et la connaissance pratique ne peuvent être séparés des croyances et des systèmes de représentation en vogue dans une société. Le matériel et l'imaginaire, le physique et le symbolique seraient alors étroitement imbriqués dans la construction de cette civilisation du bois. [...] Le bois représentait un matériau privilégié aussi bien dans la vie quotidienne que dans l'imaginaire. (Chalvet, 2011: 63)

Si nos fijamos sólo en los escritos esta importancia de los espacios boscosos no es tanta ya que los escritores cultos vivían alejados de la realidad más rural porque conservaban en la medida de lo posible el modelo de vida y de civilización del Imperio Romano, por lo que habían heredado también sus prejuicios culturales. Estas élites galo-romanas chocaban con las costumbres importadas por los bárbaros que ellos consideraban salvajes y contrarias a su ideal de civilización. Esto fue reforzado por la ideología cristiana, para la que la triada pan/vino/aceite no sólo era el sistema romano sino un ritual sagrado que perpetuaba los valores de la Antigüedad. El bosque, desde el punto de vista místico, era la esterilidad de las naciones, un enclave privado de la luz de Dios y abandonado por el Verbo divino. Además era aún el refugio de las antiguas divinidades paganas (galo-romanas, celtas y germánicas) por lo que los autores cristianos herederos de la tradición romana tendrán una repulsión todavía mayor hacia los macizos forestales. Empezamos a vislumbrar ya que el bosque se configura como el lugar de encuentro de tradiciones muy distintas y beligerantes entre ellas. Más allá de sus

⁶⁵ PASTOREAU. *Introduction à la symbolique médiévale...*, *op.cit.*, Pág. 35-37.

características físicas o materiales el bosque proveerá un caleidoscopio de distintos órdenes sociales y religiosos pero también de sus opuestos, de sus sombras:

Sacrée et vénérée par les païens, peuplée d'esprits malfaisants, sombre et touffue, la *silva* apparaissait comme l'espace naturel du Malin. Son obscurité rappelait le royaume des ténèbres et l'enchevêtrement de ses buissons était symbolique de l'aspect polymorphe et du caractère tentaculaire de la tentation. Dépourvu de repères, le dédale forestier figurait un lieu d'égarement et d'errance, d'angoisse et de désirs pouvant éloigner de la Révélation divine. Dans l'imaginaire médiéval, l'espace boisé était capable de rendre fou un homme qui s'écartait de la raison, de l'humanité et de Dieu en rejoignant la sauvagerie. Partout présent, le mal se serait même incarné dans les figures bien connues des charbonniers, des forgerons, des brigands ou des sorciers. Par leurs fonctions ou par leurs modèles de vie, tous se seraient fondus dans l'équivoque satanique. Imprégnés d'interprétation biblique et de culture latine, les clercs étaient effrayés par ces vastes étendues. Ils y voyaient une nature foisonnante et désordonnée, sauvage et rebelle, un univers de chaos et de violence opposé au monde de paix et d'ordre immuable voulu par Dieu, un lieu de possible damnation, antonyme du jardin paradisiaque de l'Éden. (Chalvet, 2011: 65)

Dominios del diablo y de creencias idólatras los bosques debían ser convertidos al mensaje cristiano y se condenará la veneración de los árboles sagrados. Pero los clérigos no hicieron *tabula rassa* totalmente ya que no podían aniquilar todas las idolatrías por lo que en muchos casos superpusieron una interpretación cristiana de los objetos de veneración paganos. Así los animales y los árboles ya no serían adorados como fuerzas de la naturaleza o espíritus sino como representantes de la creación animados por el Verbo divino.

Entre los siglos IV y VII los macizos forestales serán tierras de misión y también de retiro espiritual donde huir de las corrupciones del mundo civilizado. Los eremitas buscan acercarse a Dios con la meditación. En su búsqueda mística el asceta renuncia a vivir con las comodidades del

mundo urbano y vuelve a la naturaleza para recibir el Verbo, se marcha al bosque donde vive en una cabaña construida con ramajes para protegerse de las bestias y cultiva una pequeña parcela o se alimenta de bayas y granos. Dedicar su tiempo a la oración, el ayuno y la penitencia. Chalvet menciona el ejemplo de Saint Romain⁶⁶, que vivió bajo un abeto vestido de pieles en el macizo forestal del alto Jura en el S.V y que representará el modelo del santo retirado de la ciudad para el encuentro de Dios. La mayor parte de las biografías describen a un eremita perdido en las soledades boscosas luchando con la ayuda del cielo contra lobos y osos, símbolos medievales del diablo. El santo se hace amigo de las bestias o de un árbol protector. Encontramos ya una nueva imagen de la *silva* que, con un cierto proselitismo religioso, tal y como comenta Chalvet, propone un esquema narrativo que encontrará numerosos tratamientos y se enriquecerá con muchos matices durante toda la Edad Media.

Encore inscrit dans la dialectique nature/culture, ce succès des <<déserts>> forestiers témoignait bien d'une conversion des espaces et des mentalités et d'une relecture valorisant la <<nature>>, désormais éclairée par Dieu. (Chalvet, 2011: 68)

⁶⁶ Saint Romain de Condat o du Jura (390 ó 403 – 460 ó 463). En 425 deja a su familia y se retira al bosque de las montañas del Jura. En Condat, hoy Saint-Claude, encuentra refugio bajo un gran abeto cuyas espesas ramas forman una bóveda impenetrable a la lluvia. Allí se alimenta de bayas salvajes y de lo que consigue cultivar. Durante años se dedicará al ayuno y la penitencia como los eremitas del desierto egipcio. Su hermano Saint Lupicin vendrá a su encuentro años más tarde y juntos fundan hacia 445 el monasterio de Condat (hoy Saint-Claude) y de Lauconne (hoy Saint-Lupicin) para dar cabida a los cada vez más numerosos discípulos. Alrededor de estos monasterios los monjes desbrozarán los bosques para abrir paso a las tierras cultivadas. El propio Saint Romain fundó hacia 450 el primer monasterio en territorio de la actual Suiza, Romainmôtier, que estuvo activo hasta la reforma protestante en 1536. El ejemplo de Saint Romain es paradigmático de las etapas del monje eremita retirado en soledad que, al recibir discípulos, funda una comunidad y abre el bosque a la luz de Dios. Véase CASSAGNES-BROUQUET, S.; CHAMBARLAC, V. *L'âge d'or de la forêt*, Rodez: Éditions du Rouergue, 1995. Pág. 185.

En este movimiento de cristianización la propia materia leñosa fue celebrada. El árbol permanece atribuido al pecado original pero también a la madera de la cruz, al árbol de la vida o al jardín del Edén, y acabará siendo una alegoría de las virtudes cristianas.

L'arbre de vie représentait, disions-nous, la compréhension et la miséricorde divine. Dans les religions païennes, le renouveau du feuillage traduisait la vie revenue après le deuil hivernal: l'arbre devenait un dieu; le dieu devenait un arbre. Dans la religion chrétienne, cette conception était impossible, mais rien n'empêchait d'utiliser son iconographie. (Corvol, 2009: 152)

Con la Santa Cruz la madera es purificada y santificada hasta convertirse en un símbolo de la cristiandad. Esa madera era de la misma sustancia que el árbol de la vida⁶⁷, por lo tanto se creía que <<resucita a los muertos, y Elena, madre del emperador Constantino, la manda buscar.>> (Eliade, 2000: 427). Hipólito de Roma (170-235), sacerdote romano y futuro mártir, ya señalaba la filiación entre la madera de la cruz y el árbol de la vida hasta el punto de que, como afirma Corvol, al principios del S. III las dos expresiones ya eran sinónimas. Más tarde la cruz simbolizará al cristianismo armado en la lucha de los occidentales contra los mahometanos en las cruzadas. En la época romana las crucifixiones eran frecuentes y los condenados transportaban el travesaño ya que los postes verticales eran fijos y servían para todos los ajusticiados. Este poste de la crucifixión de Cristo se diferencia de los *xoanon* en que según los exégetas estaba vivo. Así los cuatro brazos de la cruz (ya que los mismos exégetas y comentaristas promoverán la imagen de Cristo portando la totalidad de la cruz durante su suplicio) evocarán a los cuatro puntos

⁶⁷ ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. (1949). Trad. de A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2000. Pág. 427-429. Véase también CORVOL. *L'arbre en occident...*, *op.cit.*, Pág. 152-156.

cardinales, los cuatro ejes, los cuatro ríos de los jardines orientales y los cuatro evangelios⁶⁸.

Según los propios historiadores hay un intercambio recíproco entre la cultura greco-romana sobre la que se levanta el cristianismo y las civilizaciones bárbaras. En la Alta Edad Media cada una había adoptado para sí algunos valores y modos de vida de las otras sin renunciar a su propia herencia. Se produce así un fenómeno de acumulación lento y complejo que formará una nueva cultura a partir de dos modelos que se creían opuestos.

Au-delà de l'analyse psychologique des contradictions humaines, ce double legs permettrait de comprendre les couples antagoniques qui structurent encore notre représentation des bois. (Chalvet, 2011: 71)

En la literatura medieval la *silva* era un mundo familiar y protector pero también se mostraba como un mundo hostil a conquistar, era idílica y maravillosa pero también horrible. Es un lugar cerrado y opaco pero también abierto a la luz y la contemplación. Esta ambivalencia se verá en la visión cristiana de los bosques. Para los santos eran lugares de tentación pero también de revelación divina, ya que reflejaba las fuerzas maléficas pero también la creación pura que los hombres todavía no habían pervertido. La *silva* suscitaba sentimientos contrapuestos y configuró un imaginario muy complejo que alcanza hasta nuestros días:

Parée de toutes les antinomies, la *silva* suscitait, dès le haut Moyen Âge, des sentiments contrastés, qui allaient du désir à l'angoisse, de l'admiration au dédain, construisant jusqu'à nos jours un imaginaire particulièrement contradictoire (Chalvet, 2011: 71).

⁶⁸ CORVOL. *L'arbre en occident...*, op.cit., Pág. 153-154.

2.- Del nemeton al bosque de Broceliandia

Algunos bosques eran personificados y divinizados, como los Vosgos, la Selva Negra, consagrada a Dea Abnoba, y las Ardenas, dominio de Arduinna, la diosa del jabalí, asimilada a Diana y cuyo culto remontaba probablemente a la Edad de Piedra. De igual forma que los árboles sagrados, si no eran abatidos, eran cristianizados y dedicados a la Virgen y a los Santos, también las divinidades de la naturaleza eran, o bien convertidas en demonios, o bien convertidas en santos, que retomaban para sí los servicios que sus predecesores ofrecían a los fieles. A pesar de que los clérigos hayan querido borrar el rastro de estas metamorfosis hay lugares donde todavía pueden ser detectados.

Los monjes irlandeses llegan al continente cuando los grupos germánicos todavía habitan el área bretona. En las ciudades el paganismo disminuye pero persiste en los campos, transmitiendo la cultura de los ancestros. La resistencia de los habitantes contra los romanos, los anglos y los sajones y su propio aislamiento ayudan a forjar un mito, el combate heroico del débil contra el fuerte y genera un personaje literario, el héroe solitario;

le thème alimenta les récits populaires et les romans chevaleresques; le conte forestier, greffé sur le conte saisonnier, exploite l'ensemble. Les adjectifs <<sauvage>> et wild dérivent de silva et de wald (forêt): l'homme sauvage habite la forêt profonde. Pour mériter l'expression, elle devait être immémoriale, ce qui impliquait une origine lointaine et des arbres impressionnants. (Brosse, 2001: 145)

En Bretaña, territorio continental celta por excelencia, es donde sobrevivieron durante más tiempo las antiguas creencias. La región pasaba por haber estado prácticamente cubierta totalmente en los tiempos antiguos por un impenetrable bosque de robles que se llamaba el “bosque

profundo” (*Douna*)⁶⁹. A pesar de las limpiezas y desbroces todavía subsistía en gran medida cuando los santos llegaron de la Bretaña insular con los refugiados que huían de las invasiones paganas de los anglos y los sajones. Este fondo celta encuentra la superficie en el personaje de Saint Ronan, que se vincula al bosque sagrado. Este monje y obispo irlandés llegó a Armorique a finales del S.V para llevar una vida eremítica y establece su retiro en el bosque de Nevet, un antiguo *nemeton*. El hagiógrafo del S.XIII Albert Legrand otorga a Ronan actividades y milagros más propios de un mago que de un clérigo, afirmando que se pensaba que Ronan era brujo y nigromante, y que hacía como los antiguos licántropos y se transformaba en bestia salvaje causando males en la zona. Fue perseguido por Kéban, una bruja rival. De esta leyenda quedan hoy en día rituales incontestablemente paganos. Así la procesión de *la Petite Troménie* (del bretón *tro minihy*, ‘vuelta de monasterio’) que tiene lugar todos los años el segundo domingo de julio y que conduce a los peregrinos a la cima de la montaña de Locronan, cuyas vertientes están cubiertas por el bosque del Duque, así llamado un antiguo bosque sagrado. La procesión reproduce el recorrido cotidiano de San Ronan que, haciendo sonar su campana, exorcizaba la zona y distanciaba a los lobos. La *Grande Troménie* tiene lugar cada seis años siguiendo los ciclos de las procesiones solemnes correspondientes a los cultos de la naturaleza en la Antigüedad. En la capilla de Perity, adyacente a la iglesia de Locronan y elevada por Ana de Bretaña, el santo es representado yacente sobre un carro tirado por bueyes y flanqueado por tres condes que se disputan sus reliquias. Este bosque espeso ha desaparecido en gran medida pero sin embargo perdura en las leyendas y los cuentos configurando una unidad, el bosque de Broceliandia :

⁶⁹ BROSSE. *Mythologie...*, *op. cit.*, Pág. 227-232.

La <<Douna>>, la <<Forêt profonde>> des temps anciens a certes presque disparu depuis longtemps. Pourtant, elle survit dans les légendes bretonnes sous la forme de la forêt magique de Brocéliande. (...) Les Bretons insulaires qui se réfugièrent en Armorique y transportèrent les exploits des compagnons du roi Arthur, les chevaliers de la Table Ronde, dont le théâtre originel était le pays qu'ils avaient dû fuir. Si la forêt de Brocéliande n'est plus elle aussi qu'un souvenir, celui-ci demeure bien vivant et fort riche. Dans la forêt de Paimpont, son vestige le plus important, de lieux-dits désignent encore Barenton, la Fontaine de Jouvence, la Butte aux plaintes et le Val sans Retour qu'illustra l'histoire de l'enchanteur Merlin. (Brosse, 2001: 232)

En la literatura y en las narraciones de los trovadores el bosque se convierte en el teatro de un nuevo imaginario en el que convergen las tradiciones celta, latina, cristiana y pagana. Desde el S.XII los romances cortesanos construyeron un universo simbólico y maravilloso en los bosques poniendo en escena las proezas y virtudes caballerescas. Originarias de la tradición celta las historias de los caballeros de la Mesa Redonda dibujan un héroe errante en el oscuro bosque a la búsqueda de pruebas físicas y morales o de una hazaña que establezca su valor y renombre. Esta oscuridad del bosque asegura el misterio y el secretismo de lo que en él ocurre, El bosque era el lugar de la prueba o rito iniciático donde se demuestran prácticas bien distintas a las defendidas por la Iglesia pero el bosque también será el lugar de la escapada amorosa y de los placeres galantes y los retozos sensuales. El héroe que triunfa en las pruebas a las que se ve sometido en el bosque puede portar los colores de su dama. <<Extérieures à l'ordre social, familial et religieux, les forêts se peuplèrent aussi d'êtres merveilleux, résurgences des anciennes croyances païennes.>> (Chalvet, 2011: 102) Surge, como dijo Jacques Le Goff⁷⁰ y tan bien recogido en el análisis de Victoria Cirlot⁷¹, el bosque de la

⁷⁰ LE GOFF, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1985.

⁷¹CIRLOT, Victoria. *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela, 2007.

aventura y la maravilla. Los caballeros combaten dragones o gigantes y para triunfar en sus pruebas son guiados por magos o sabios como Merlín, heredero de la sabiduría de los druidas. Encontrarán hadas, herederas de las diosas galo-romanas y de las divinidades celtas o germánicas. Hechiceras y seductoras dotadas de poderes mágicos y maléficos, estas criaturas de los sueños simbolizan la lujuria y el adulterio, el diablo y las supersticiones paganas perseguidas por la Iglesia.

Cette hostilité redoublait contre des romans à portée éducative que représentaient un univers où le <<sauvage>> et l'inculte occultaient le monde <<civilisé>> et chrétien. L'agriculture et la chasse, le château et le gîte de plein air, le cuit et le cru, l'homme et l'animal, la culture et la forêt s'y opposaient. Les repères établis pouvaient s'y brouiller et même s'inverser. L'ordre social de la cour était remis en question par une <<nature sauvage>> valorisée, refuge contre l'injustice ou asile pour les amants condamnés. Ce *topos* de l'inversion était complété par celui de la métamorphose social. (Chalvet, 2011: 103)

Inversión y metamorfosis. Resuenan todavía los ecos de Pan, Dionisos y Ártemis en el bosque centroeuropeo. El caballero Yvain se encontrará cazando y comiendo carne cruda después de haber enloquecido y haberse convertido en un primitivo salvaje⁷². El salvaje es el ejemplo perfecto de la oposición entre naturaleza y cultura porque representa la involución del ser humano hacia un ser donde los instintos vuelven a ser los protagonistas y a marcar sus actos⁷³, pero en función del salvaje que aparece en cada relato el personaje oscila entre los dos polos. Las metamorfosis y las naturalezas intermedias o híbridas que había en el bosque antiguo continuarán perviviendo en el bosque medieval haciendo bascular las fronteras que separan al hombre del animal. Por eso encontramos licántropos como se decía de Saint Ronan o mezclas insólitas

⁷² BARTRA, Roger. *El mito del salvaje*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. Pág. 87.

⁷³ BERNHEIMER, Richard. *Wild men in de Middle Ages: A study in art, sentiment and demonology*. Cambridge Mass: Harward University Press, 1952.

de distintas especies. Chalvet, manejando la oposición entre lo civilizado y lo salvaje, hablará del bosque medieval como el lugar de las naturalezas intermedias entre los dos extremos:

En forêt, il n'y avait pas de véritable opposition entre la nature et la culture mais une rencontre entre des éléments venus de mondes différents. Le fou croisait l'ermite, le chevalier rencontrait l'animal, l'homme <<sauvage>>, la fée ou l'enchanteur. La forêt ne se dévoilait pas sous une seule facette mais déclinait une multiplicité de figures tendues entre deux pôles opposés. (Chalvet, 2011: 103)

Merlín⁷⁴ es un ejemplo de todo ello, personaje enigmático que aparece como un hombre de los bosques ligado al culto de los árboles según los trabajos de Jean Markale⁷⁵. Bardo y adivino, Merlín había combatido al lado del rey Arturo contra los invasores bárbaros de Bretaña y le había aconsejado la institución de la caballería y de la Mesa Redonda pero, volviéndose loco tras la muerte de sus hermanos, se retiró en el bosque de Broceliandia y se asimiló con las bestias, de donde no saldría más que para hacer oscuras predicciones.

Las leyendas de Juan Crisóstomo y Merlín tienen en común la idea de que para alcanzar la sabiduría o la santidad es preciso asimilarse al mundo bestial, confundirse con la naturaleza para vivir una existencia silvestre y sentir en carne propia las leyes del cosmos. El fuerte sabor pagano de estas historias posiblemente tiene su origen en la mitología grecorromana: para alcanzar el perdón, la salvación y el poder profético es preciso sentir y practicar una sexualidad bestial, comer carne y vegetales crudos; es decir, es necesario ser capaz de vivir en el bosque como los sátiros, los faunos y los silenos. (Bartra, 2011: 85-87)

Se decía que Merlín había nacido de una virgen y de un demonio. Encontró a la hada Viviane y voluntariamente, tras enseñarle y transmitirle todas sus enseñanzas y poderes, se sometió a ella hasta dejarse

⁷⁴ MONMOUTH. *Vida de Merlín...*, op. cit.

⁷⁵ MARKALE, Jean. *Merlin l'Enchanteur*. París: Retz, 1981.

encerrar en una jaula de cristal en lo más profundo del bosque. Para Markale esta jaula es un mundo cerrado en mitad del bosque protegido por muros invisibles, otro mundo que es ante todo un vergel. Aquí, la pareja, la unión sagrada del dios-hermano y la diosa-hermana encuentra su culminación, unión cósmica entre el hombre y la naturaleza. Retirados del mundo para vivir un amor absoluto Merlín y Viviane se satisfacen ellos mismos y reconstruyen la situación primordial de Adán y Eva antes del pecado, es decir, antes de la toma de conciencia del mundo exterior. Dicho de otra forma, explica Brosse⁷⁶, Merlín y Viviane retornan juntos al origen, al estado de naturaleza, siendo señores de los vegetales y animales a los que reinan, protegen y salvan preparando el renacimiento de lo sagrado. A pesar de que su historia nos es conocida por relatos confusos y a menudo contradictorios, para Brosse éstos sin embargo reflejan antiguas creencias celtas e incluso pre-celtas o pre-históricas, lo que explicaría la dificultad de los escritores medievales a la hora de desenmarañar la confusión sobre esta figura.

Merlín tiene un vínculo muy estrecho con los árboles y juega un rol muy importante en los bosques. Es un iniciado, un druida, un mago, un profeta y un chamán que habita en un *nemeton*. Sería un ejemplo de los santos eremitas venidos de las Islas Británicas que, siendo descendientes de los druidas, les imitan. En los poemas proféticos atribuidos a Merlín y dados como anteriores a su encerramiento en el bosque el encantador anuncia las desdichas de los bretones a partir de la adivinación por los árboles, en concreto los abedules, árboles chamánicos por excelencia, y los manzanos desde cuyas ramas las hadas atraen a los mortales. Importante en su historia es un pino que se levanta por encima de la fuente de Barenton, en el centro del claro del *nemeton*. La fuente es la residencia de Viviane, ninfa, personificación de la fuente que tiene poderes mágicos, hace llover

⁷⁶BROSSE. *Mythologie...*, op. cit., Pág. 232-237.

y puede desencadenar terribles tormentas. Pero sus aguas pueden curar la locura. Según Jean Markale esta fuente, como la mayor parte de fuentes y manantiales bretones, nunca fue cristianizada, pero eso no ha impedido que a lo largo de los siglos los habitantes de la región presididos por el clero hayan ido en procesión, sobre todo en los años de sequía.

Después de haber trepado como un chamán, en la copa del pino de Barenton Merlín alcanza el conocimiento supremo, y allí residirá en adelante porque, según el juego de palabras mostrado por Brosse haciendo referencia a los autores medievales, la copa del árbol verde <<le sommet de l'arbre vert>> es lo mismo que la jaula de cristal <<Maison de Verre>>. Allí Merlín obtiene la totalidad de sus poderes: el don de la visión, la metamorfosis, la ubicuidad, la invisibilidad, la actuación sobre los elementos, la comprensión del lenguaje de los animales y los árboles oraculares, la medicina, el poder de hacer brotar las fuentes etc., todos los poderes que la tradición literaria irlandesa y gala atribuyen a los druidas. El pino de Merlín se configura como un árbol cósmico asociado a la fuente de donde brotan las aguas subterráneas venidas de la sede de los muertos y las semillas. Las creencias que han sobrevivido tanto tiempo sobre el claro de Barenton explicitan las funciones de los *nemeton* celtas. Explica Jacques Brosse que Barenton es la deformación de *Belenton*, también dicho *Belnemeton*, el bosque sagrado de Belen o Belenos, el dios solar galo, padre de Gargan, dios silvestre con quien Merlín se relaciona en las leyendas. El pino de Barenton desapareció hace mucho tiempo pero existe todavía un “árbol sagrado de Merlín” en Carmarthen, en Gales, ya que según una profecía atribuida al propio Merlín, la caída de este roble traería como consecuencia la caída de la ciudad. Jacques Brosse insiste en resaltar que la pareja fraternal Merlín-Viviane, su unión incestuosa, responde a un principio arcaico que ya hemos visto en la relación de la Madre y el árbol consorte y que se configura como un pasaje clave en la

iniciación del héroe, el único que puede acceder a los misterios, como sucedería en la leyenda de Yvain en la fuente de Barenton, rodeando alrededor del incesto con la madre en tanto que encarnación de la Mujer primordial. Jean Markale irá todavía más allá relacionando etimológicamente a Viviane con *vidu*, raíz que se encuentra al origen del latín *videre*, del inglés *wood*, de la palabra druida *druwid*, ‘el muy vidente’, e incluso del nombre de Wotan-Odin, dios que adquiere el conocimiento supremo desde el Fresno⁷⁷. Precisamente en la mitología nórdica el fresno Yggdrasil era el origen del mundo y de los seres vivos, mensajero de los dioses y unión del cielo y de la tierra:

Le frêne Yggdrasil domina la mythologie celto-germanique: il était à l'origine du monde et des vivants. L'essence comporte soixante variétés, mais l'hommage concernait le frêne le plus grand (*Fraxinus excelsior*): certains mesurent plus de 45 mètres. Les druides leur attribuaient la capacité de faire pleuvoir et de régulariser l'eau. Le frêne présidait au dernier mois du printemps (25 mai-3 juin) et au dernier mois de l'automne (22 novembre-1 décembre), périodes des crues nivales et des pluies automnales. Messenger du ciel, exigeant en eau, il attirait la foudre. C'était l'arbre du feu céleste, les bras armé des dieux. Odin le dédia aux guerriers: comme le bois de l'if, le sien servait aux armes de jet (flèches, javelots) et de poing (lances, hallebardes).>> (Corvol, 2009: 193)

Mircea Eliade⁷⁸ habla de Yggdrasil como el árbol cósmico por antonomasia que aparece en numerosas culturas de todo el mundo junto a un animal mítico y del cual los hombres se creen descendientes por un antepasado común nacido del árbol⁷⁹:

⁷⁷ MARKALE. *Merlin...*, op. cit. pp. 138 y 165. BROSSE. *Mythologie...*, op. cit. Pág. 235-236.

⁷⁸ ELIADE. *Tratado de Historia de las Religiones...*, op.cit., Pág. 408-410.

⁷⁹ Sin embargo, Eliade menciona el, en su opinión <<trabajo muy documentado>>, de Alfred Detering, *Die Bedeutung der Eiche seit der Vorzeit* (Leipzig, 1939) en el que la representación del árbol cósmico y de la vida entre los indoeuropeos se puede rastrear hasta la época prehistórica en el árbol de la encina, ya que son muchos los casos en los que el árbol sagrado aparece representado así en los motivos del arte religioso y popular y en los monumentos

El árbol cósmico por excelencia es Yggdrasil. Sus raíces se hunden hasta el corazón de la tierra, donde se halla el reino de los gigantes y el infierno [...]. Junto a él está la fuente milagrosa Mímir (<<meditación>>, <<recuerdo>>), en la que Odín dejó como prenda un ojo suyo y a la que vuelve sin cesar para refrescar y aumentar su sabiduría. (Eliade, 2000: 409)

El salvaje no tiene por qué ser una involución en el proceso de transformación del héroe sino que puede aparecer en forma de otro personaje secundario del relato. Muchos *romans* relatan el encuentro entre uno de sus héroes con un salvaje o un eremita, que en muchos casos es el salvaje pero con un cariz cristiano. Este personaje secundario puede tomar una apariencia feroz y unas medidas descomunales, lo que hará que nos encontremos con “el hombre de los bosques”. En el *Tristan* anónimo de 1213 el héroe se encuentra una pequeña caseta en la pendiente del valle que habitaba el hermano Ogrin, un eremita. Brosse⁸⁰ explica que Ogrin es un diminutivo de “ogro”, criatura que atormentaba la imaginación medieval porque su modelo era Crono devorando a sus propios vástagos, cercano a los dioses ante los que a menudo los galos ofrecían sus sacrificios. No era bueno dejarse sorprender en el bosque por bandidos y ladrones que hacían guardia en los caminos para atracar a los viajeros. Los rudos leñadores y los carboneros que trabajaban allí se alojaban en chozas durante la temporada de labor o en alguna mina situada al fondo de un espeso bosquecillo, por lo que el viajero se podía preguntar si no era éste asunto del famoso “hombre de los bosques”. En el *Owein*, (Yvain) de un poeta anónimo galo (siglos XIII-XIV) se previene al héroe de que en el bosque podrá encontrar un hombre negro que no parece de este mundo y que mide como dos hombres, con un solo pie y un ojo en mitad de la

prehistóricos. En todo caso <<el mito ha sido elaborado por pueblos protogermánicos en las regiones del norte de Europa. La fusión del árbol cósmico con el árbol de la vida se encuentra también entre los germanos.>> (Eliade, 2000: 410)

⁸⁰ BROSSE. *Mythologie...*, *op. cit.* Pág. 267-269.

frente, con un garrote en la mano, feo. Es el guardián del bosque y a su alrededor el héroe verá pasar mil animales salvajes. En el *Yvain* de Chrétien de Troyes⁸¹ este hombre es descrito de manera similar pero añade que tiene los cabellos tupidos, las orejas velludas y grandes como las de un elefante, dientes de jabalí y barba, vestido con dos pieles de toro o de buey. Después del encuentro Yvain atraviesa el bosque de Broceliandia y se dirige a la fuente de Barenton. Este hombre se podría identificar entonces con Merlín, que en el *roman* de Robert de Boron (s. XII-XIII) se dice que avanzaba golpeando los robles con su garrote y tras él iba una horda de ciervos y gamos.

Empero, continúa Brosse, el hombre de los bosques que describen los autores medievales no es sólo Merlín, podía llevar otro nombre o vivir en otro lugar y en otro tiempo, pero siendo sin embargo el señor del bosque, de los árboles y de las bestias salvajes que lo escoltan. El garrote es, según Brosse, el garrote de Heracles que evoca en efecto al hombre salvaje. Por su único ojo se asemeja al cíclope cercano también a varios héroes de la mitología celta que además de un ojo también tienen un solo brazo y una sola pierna, gigantes y deformes, pero formidables y peligrosos como el irlandés Balor o el galo Yspaddaden Penkawz, que pueden paralizar a toda una armada. Hasta el propio Satán es a veces figurado con un solo ojo en medio de la frente.

Les uns comme les autres représentent le pouvoir des forces obscures, instinctuelles, celles qui règnent en toute liberté au fond des bois. Les uns et les autres, et Pan aussi qu'ils rappellent sont les personifications de la nature sauvage qui, avec ses forêts, cerne le monde des humains. L'homme des bois des récits médiévaux est le dernier avatar du dieu arbre. (Brosse, 2001: 269)

⁸¹ CHRÉTIEN DE TROYES. *El caballero del león*. Trad. de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela. 2001.

3.- El bosque de las transformaciones del alma

Hay muchas historias durante la Edad Media que nos hablan del hombre salvaje que vive entre las bestias. Se le considera humano aunque degenerado, una suerte de bestia, porque no ha adquirido la facultad de la razón. En el *Yvain* de Chrétien de Troyes el caballero Calogrenante busca la aventura en el bosque, esta aventura consiste en testar su habilidad y su fuerza, algo que el hombre salvaje tiene por naturaleza. Como señaló Vladimir Propp⁸² y comenta también Ana Esther Santamaría⁸³, el bosque representa un lugar de tránsito tanto físico como metafórico, una oscura espesura de rito iniciático y tránsito al más allá.

A nivel simbólico –dice Marie-José Lemarchand [la traductora al español de *El caballero del león* de Chrétien de Troyes]-, el bosque como lugar de metamorfosis del hombre en busca de identidad, que se pierde para mejor encontrarse, inspira varios mitos celtas y germanos, y hasta la filosofía existencialista con sus caminos que no llevan a ninguna parte sino al corazón del bosque, es decir, al abismo esencial del *Abgrund* a partir del cual se puede renovar al hombre, resurgiendo desde la profundidad. (Bartra. 2011: 154-155)

Pero volvamos a Yvain y su andadura en el bosque, ahora bajo el prisma de Robert Pogue Harrison⁸⁴. Desde su punto de vista el caballero es igual que el salvaje pero el caballero es un héroe en el mundo social y debe volver al bosque para reencontrar al salvaje que lleva dentro de sí. El salvaje es la sombra del héroe, algo que se confirma después cuando Yvain, rechazado por la mujer que ama, se vuelve un salvaje delirante y desaparece. Va más allá de los límites del mundo humano, a las

⁸² PROPP, Vladimir: *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1987. Pág.78.

⁸³ SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, *op.cit.* Pág. 135.

⁸⁴ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 65-69.

profundidades del bosque, donde habitará como un salvaje y cazará a las fieras. Muchos de los caballeros más famosos sufren estas degeneraciones en hombres salvajes durante un tiempo. Esta degeneración y transformación llevan generalmente a una superación de los estados anteriores, a un orden moral superior. Cuando Yvain recupera la razón encuentra un equilibrio moral más alto.

Analizando el *Yvain o El Caballero del León* Victoria Cirlot se detiene en este pasaje de la locura en el bosque del héroe y lo compara con Erec⁸⁵, otro héroe del *roman* artúrico que ha tenido una trayectoria muy distinta y que a partir de una imagen reveladora sí ha sabido a la perfección cuál es su destino. Hay momentos y figuras en los que el destino se pone delante del héroe medieval y éste intenta interpretarlos aunque sus enigmas serán resueltos muy posiblemente no en un primer momento sino con el paso del tiempo.

En el caso de Erec la figura del destino es un leopardo que está en la alfombra, que le hace darse cuenta de que tiene que marchar en busca de la aventura. Sabe que se rumorea que hace mucho que dejó las armas para entregarse por entero al amor con Enide, y delante del leopardo pide a sus criados que le armen para marcharse ante la incompreensión de éstos:

[...] mientras Erec ve con claridad la figura del destino, Yvain no ve absolutamente nada. En esa tremenda oscuridad es donde enloquece y sus pasos sólo van encaminados a adentrarse más y más en las tinieblas del bosque y de su mente, huyendo de todos, olvidado de todos. Tendrá que esperar aún un tiempo hasta que comprenda algo de su vida, y al comprenderlo, encuentre la dirección de su camino. Después de vivir un tiempo en el bosque en estado salvaje, la suerte permitirá que sea encontrado por una dama y sus doncellas, y que éstas le curen con un milagroso ungüento que sacará de su cerebro toda la rabia y la melancolía

⁸⁵ CHRÉTIEN DE TROYES. *Erec y Enide*. Trad. de Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 2011.

[...]. En el interior de ese espeso bosque encontrará Yvain su destino. (Cirlot, 2007: 23)

En *Yvain o El Caballero del León* será precisamente este felino la figura de su destino cuando se lo encuentra en un bosque siendo atacado por una serpiente. Yvain decide ayudar al león aunque bien sabe que una vez liberado el animal puede atacarle. El simbolismo es claro, la serpiente que con fuego quema al león es símbolo del mal mientras que el león fiero pero noble es el bien. Yvain mata a la serpiente y el león se arrodilla y le da gracias, hasta el punto de convertirse en su acompañante y trazar su nueva identidad, la del caballero del león. El león, símbolo de la habilidad, la fortaleza y la virtud, le acompañará en adelante. De esta forma la metamorfosis del bosque le convierte en una versión redimida del salvaje, se confirma la transformación hacia un orden moral superior, unión de fiereza y nobleza, que encuentra su símbolo en el león encontrado en el bosque.

El destino de Lancelot⁸⁶ se muestra no en un animal sino en una carreta, que en tiempos anteriores al *roman* significaba escarnio ya que se utilizaba como cadalso en los pueblos para los condenados por la justicia, asesinos y ladrones. A diferencia del destino en la tragedia griega, en los *romans* de Chrétien de Troyes el destino aparece mediante una figura que plantea un dilema y una decisión que el caballero debe tomar. Existe una posibilidad y una resolución consciente, no un hado irreversible como en la tragedia griega⁸⁷. El bosque será ese lugar donde el caballero pueda tomar uno u otro camino, elegir entre el bien o el mal. El enano de la carreta le dice a Lancelot que podrá conocer el paradero de la reina si sigue la carreta. Lancelot se autosacrifica, renuncia a su honor y sigue la

⁸⁶ CHRÉTIEN DE TROYES. *El caballero de la carreta*. Ed. y trad. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2004.

⁸⁷ CIRLOT. *Figuras del destino...*, *op.cit.*, Pág. 46-48.

carreta sabiendo que será objeto de escarnio y burla por parte de los demás. Estamos ante una decisión del caballero, como también tuvo que decidirse Yvain entre la serpiente y el león. En la aventura medieval el héroe busca la maravilla y que intervenga el azar, que existe, pero su vida no está tejida por el determinismo del destino ya que el caballero es partícipe, agente, e interviene en la aventura:

Por ello el azar y el destino no sólo no resultan incompatibles dentro de la noción de aventura, sino que se encuentran inextricablemente unidos, en la medida en que el azar es mágico y el destino ya ha dejado de ser esa fuerza inexorable que se derrumba sobre la persona para ser el resultado de un diálogo constante entre el individuo y el mundo exterior, es decir, para ser aventura misma. (Cirlot, 2007: 48)

También Tristán en las distintas versiones de su leyenda se vuelve un salvaje en el bosque de Morrois, pero el caso de Lancelot es más extremo. Él pierde la sensatez en varias ocasiones y pasa años como un salvaje en los bosques pero su caso disipa la noción superficial de estos episodios de aturdimiento que eran, en opinión de Harrison⁸⁸, hipérbolos convencionales para la representación de los caballeros y su devoción por alguna dama que, debido a su repudio, les hacía desaparecer enloquecidos. Sólo en el caso de la cuarta y última reaparición de la falta de juicio de Lancelot se trata de una degeneración provocada por el amor. Estos episodios, insiste Harrison, contienen un conjunto de significaciones subterráneas y siniestras que van más allá del *topos* de la devoción amorosa hacia una ley misteriosa de autosuperación que subyace a la ley social medieval: los campeones de la caballería del orden social deben extraviarse, perderse a sí mismos para reencontrarse y de este modo regenerar las fuerzas que representan y defienden el orden social.

⁸⁸ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 67-68.

Estos episodios como el de Yvain o Lancelot proporcionan una perspectiva completa sobre lo que significaba la errancia caballeresca en la imaginación medieval de la audiencia de estos romances. Se trata de una realineación o rehabilitación social de la naturaleza sin ley de cara a lo que define al propio orden social. <<The knight must descend into its shadows as a way of overcoming its menace.>> (Harrison, 1992: 68) Las habilidades naturales del hombre salvaje son poderes que, realineados en el caballero que ha ido a redescubrirlos, ayudan a preservar un orden social precario contra los peligros que lo amenazan desde el interior o desde el exterior del propio orden. El bosque será el lugar donde ese orden social y sus contrapartidas se encuentren. Así es como debemos de entender, desde el punto de vista social, los patrones cómicos que gobiernan el romance medieval. Pero lo cómico no es necesariamente divertido sino que puede ser amargo, cruel y despiadado. La comedia en este caso es una renormalización de la ley, el caballero acaba siendo reconocido por la dama y por el propio sistema social en el que se acaba reintegrando aunque éstos sean sólo aspectos superficiales del final cómico. Lo esencial de estos finales radica en el apoderamiento de una ley amenazada por la naturaleza y las sombras de la sociedad, orden del que el caballero será su principal defensor tras el regreso de la aventura. <<Errancy through the forests is a comic adventure to the degree that it turns the world inside out, or upside down, only to reestablish the proper order. >> (Harrison, 1992: 68).

Harrison entendió los modelos y patrones utilizados en los *romans* desde una perspectiva social, pero para ver lo que significa esta aventura solitaria del caballero desde la perspectiva del individuo es de nuevo Victoria Cirlot quien profundiza en el estudio. La aventura será la verdadera cuestión caballeresca como rasgo distintivo de esta clase social, una decisión consciente como única posibilidad de salvación o de

encuentro con la propia identidad. Aventura es ir no se sabe adónde, es búsqueda y disposición de y ante todo aquello que pueda ocurrir, espera activa del acontecimiento. Es una forma de vida. Esta espera de la maravilla o del acontecimiento que transforme la vida del caballero va a desarrollarse en un lugar predilecto: el bosque, que quedará en el imaginario colectivo como el lugar por antonomasia para esta clase de acontecimientos:

El espacio abstracto en el que se encuentra el caballero tiene un nombre: es un bosque que se llama Broceliandia. La mención del nombre sumerge al auditorio en un mundo maravilloso, en un espacio en el que la aventura es posible. En el *Roman de Rou*, anterior algunos años al *roman* de Chrétien, el escritor anglonormando Wace describía el bosque de Broceliandia como un lugar célebre en la tradición bretona, es decir, celta, caracterizado fundamentalmente por las maravillas que en él sucedían. (Cirlot, 2007: 42)

Además en Chrétien, como bien lo identifica Cirlot, ya se da una asociación directa entre el bosque de Broceliandia, la aventura y la maravilla:

como si el atributo necesario del bosque, su epíteto, fuera justamente el lugar de la aventura; del mismo modo que la aventura no puede ser otra que la aventura del bosque. [...] Frente a la corte del rey Arturo, el espacio de la colectividad donde el individuo se encuentra integrado en la sociedad y la cultura, se abre el espacio del bosque, que es adonde se dirige el caballero que abandona la corte. El bosque es el espacio de la incertidumbre (es el <<no sabe adónde>>), y por ello también el lugar del riesgo, donde el individuo se confronta consigo mismo. La acción de los *romans* artúricos se sitúa constantemente entre la corte y el bosque, entre el individuo en sociedad y el individuo en solitario, pues únicamente en soledad puede acontecer la aventura íntima del alma. (Cirlot, 2007: 42-43)

El paso por el bosque es imprescindible como una inmersión en la materia indiferenciada madre de todas las cosas. No estamos sólo en un espacio físico sino también en un espacio simbólico y metafórico. Cirlot a este

respecto menciona el pasaje de un *roman* posterior a Chrétien de Troyes⁸⁹ en el que el caballero Gauvain se interna en el bosque y entra en un estado de absoluto ensimismamiento, de duermevela y de pensamiento muy profundo hasta que se da cuenta de que no sabe dónde está, se halla completamente perdido: <<El pensamiento constituye un mundo en el que se entra y se sale, del mismo modo que se entra y se sale del bosque.>> (Cirlot, 2007: 45) Este pensamiento profundo es más bien un estado onírico, un sueño, un estado semiconsciente en el que la persona se deja llevar por la materia para percibirla y captarla plenamente fuera de la lógica convencional.

La entrada en el bosque implica un olvido de sí, un abandono a lo que se denominaba <<pensamiento>>, al sueño, lo que en la simbología junguiana constituiría un contacto con el inconsciente y los arquetipos. (Cirlot, 2007: 46)

Ya Harrison había hablado sobre el bosque como metáfora de las transformaciones del espíritu, como lugar del proceso de creación de una identidad como síntesis entre la conciencia y las sombras oscuras de la persona, el inconsciente. El bosque será el lugar del aturdimiento, de la confusión, de la soledad y de la rebelión de los instintos, <<In literary history forests begin to appear early on as the scene for what later comes to be known as the “unconscious”.>> (Harrison, 1992: 87). Y resalta de nuevo Cirlot que ese carácter oscuro y espeso del bosque lo asimila al término latino *silva* y a la operación alquímica del ennegrecimiento, un estado de la materia existente como <<masa confusa>>⁹⁰ que servirá al

⁸⁹ CHRÉTIEN DE TROYES. *El caballero de la espada. La doncella de la mula*. Trad. de Isabel de Riquer. Madrid: Siruela, 1984.

⁹⁰ En los procesos de transformación de los metales propios de la alquimia, la disolución y la coagulación de los materiales son las acciones capitales que se repiten para lograr la transmutación. Al calentar un metal para su disolución o su coagulación se produce una putrefacción o ennegrecimiento de los materiales que servirá para separar los elementos espurios y purificar el metal en cuestión. Se trata de una putrefacción que provoca una purificación del metal. Según Jung

alquimista para la purificación a través de la putrefacción. Esta identificación se mantuvo en el S. XII, comenta Cirlot, posiblemente a través del *Comentario al sueño de Escipión* de Macrobio (S. V) y el comentario de Calcidio (S. VI) al *Timeo* de Platón,

de tal forma que Alain de Lille sostenía: <<Se llama materia primordial lo que los griegos llaman “yle”, los latinos “silva” y que Platón también denomina “silvam”>>⁹¹. Penetrar en el bosque significa, por tanto, una inmersión en la materia que la alquimia ha fijado como una etapa dentro del proceso de elaboración del oro filosofal: la denominada *nigredo* o ennegrecimiento. Desde el punto de vista íntimo, interior y psicológico, el bosque es el lugar de las operaciones del alma, de las transformaciones interiores y de la purificación. (Cirlot, 2007: 43)

El bosque es el lugar de la revelación que conduce a la purificación del alma. Ya hemos visto cómo ya desde la Alta Edad Media los bosques fueron lugares concebidos como espacios para el retiro espiritual a donde huir de los lujos, comodidades y corrupciones de la civilización para encontrar la revelación: <<Bien différent des arides déserts orientaux, la *silva* s’imposa pourtant en Occident comme un lieu coupé du monde et de la civilisation permettant la solitude et la prière.>> (Chalvet, 2011: 67). Pero siguiendo a Heinrich Zimmer⁹², Cirlot va más allá y habla del bosque como <<el reino del alma misma>>, al que el alma puede adentrarse y conocer para buscarse a sí misma.

Por ello, el bosque, que aparece tanto en la novela artúrica como en la literatura ascético-cristiana, puede ser considerado como el gran heredero de los desiertos orientales al conservar la función de lugar purificador. En cualquier caso, la tradición judía y oriental unida a la

este proceso encuentra su correlato en los procesos psicológicos de transformación del individuo. Véase JUNG, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1957. Pág. 250.

⁹¹ STAUFFER, Marianne. *Der Wald. Zur darstellung und deutung der natur im Mittelalter*. Zurich: Juris Verlag, 1958. Pág. 143.

⁹² ZIMMER, Heinrich. *Il re e il cadaver. Storie della vittoria dell’anima sul male*. Milán: Adelphi, 1983. Pág. 217.

pagana del norte de Europa, la celta, germana y escandinava, originó una fusión de desierto y bosque, típicamente medieval, posible gracias a la participación de ambos espacios de la soledad y la inmensidad. (Cirlot, 2007: 43)

Comentando a Paul Zumthor⁹³, Ana Esther Santamaría⁹⁴ habla del bosque como el <<allá>>, <<lo otro>>, lo que está fuera del espacio cercado del mundo cotidiano y habitable, espacio simbólico compartido con otros escenarios hostiles como el mar, la montaña o el desierto. Tal y como explicaba Victoria Cirlot, las religiones monoteístas originarias del Próximo y Medio Oriente consideraban al desierto como lo opuesto a la ciudad, y allí se retiraban los anacoretas para encontrar a Dios mientras sufrían las tentaciones de los demonios:

El desierto era el <<allá>> absoluto. Inmenso, hostil y repulsivo, pero al mismo tiempo maravilloso y fascinante. En Europa no proliferaban los desiertos por lo que este lugar de soledad fue reemplazado por el bosque, un territorio cuya frondosidad era también inmensa y asfixiante. El bosque era también <<allá>> porque en el imaginario colectivo estaba fuera de los márgenes de lo humanizado. (Santamaría Fernández, 2015: 126)

Europa encuentra los desiertos religiosos antiguos en sus bosques⁹⁵, e incorpora esta imagen a la ya saturada imagen del bosque en un tiempo en el que éste todavía aparecía como algo inhóspito y salvaje. Este proceso se prolongará al menos hasta el S.XIII, el gran siglo de las deforestaciones en la Europa continental, tras las cuales los anacoretas se irán retirando poco a poco de las espesuras boscosas ante el avance de la geografía y los modelos de gestión silvícola:

⁹³ ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo* (1993). Madrid: Cátedra, 1994. Pág. 62-66.

⁹⁴ SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, *op.cit.*, Pág. 124-126.

⁹⁵ LE GOFF, Jacques. "Le désert-forêt dans l'Occident medieval". En *L'imaginaire médiévale*. París: Gallimard nfr, 1985. Pág. 59-75

Dans le monde chrétien, Dieu attachait la sainteté au geste en non au cadre. C'était loin de la société, dans un <<désert>> donc, que les prophètes et les ascètes méditaient. Jésus y vécut quarante jours durant. Comme le continent manquait de desert, la sylve servit de substitute. Quand les forêts cultivées, cartographiées et aménagées, remplacèrent les forêts sauvages, les aventuriers de la foi en partirent. (Corvol, 2009: 137)

4.- El bosque de la iniciación y la redención

Si hay una obra donde podamos ver la imagen del bosque como el lugar que sirve de escenario para una purificación del alma en el contexto de un cristianismo plenamente heredero de la cultura clásica grecolatina esa obra es sin duda la *Divina Comedia*. Dante se encuentra en el bosque oscuro del infierno, en la sombra de la ley moral de Dios. Es un mundo invertido pero Dante no es inocente, el bosque no es refugio sino una alegoría del pecado y la culpabilidad. Alegóricos y teológicos, los bosques de Dante son muy traicioneros y están relacionados con la voluntad del que quiere la redención. Es el bosque de la confusión moral, *selva oscura*, de la alienación de Dios, y le produce terror. En opinión de Harrison, aquí da comienzo en la literatura europea el mito arquetípico del miedo al bosque. <<¡Cuán dura cosa es decir cuál era / esta salvaje selva, áspera y fuerte / que me vuelve el temor al pensamiento!⁹⁶>>

Dante se mueve en una línea recta y se pierde en la *selva oscura* y, de repente, sin decirnos cómo, aparece en la ladera desierta de una montaña. El camino recto que se pierde en el bosque es un camino de error, cuando sale se encuentra con las fieras (las naturalezas del bosque, por lo que aunque el paisaje cambie sigue estando en él) y no puede continuar.

⁹⁶ ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia. Infierno*, Canto I, 4-6. Trad. de Juan de la Pezuela y Ceballos. Madrid: EDAF, 2010.

Escala la ladera de la montaña y esto se interpreta como un intento equivocado de alcanzar la trascendencia de modo intelectual desde el mundo material. En ese momento Dante debe girarse ante Dios con humildad y emprender otro camino y el bosque aquí sería el lugar de la impotencia de la voluntad y del abandono. La humildad consiste en bajar hasta el corazón del mundo material y llegar hasta el infierno mismo para salir después por la montaña del purgatorio, la misma que había intentado escalar. En este largo camino el peregrino ha operado una conversión milagrosa. En la cima del Purgatorio Dante se encuentra en otro bosque pero este no será *selva oscura* sino *selva antica*, el paraíso terrenal. En el pasaje inicial el bosque es el lugar de lo salvaje y la bestialidad, *selva oscura*, lugar del miedo y de la línea recta que conduce al error. El bosque final es la *selva antica*, lugar del encantamiento y de la libertad para vagar sin rumbo, es la *selva oscura* privada de sus peligros, desnaturalizada, es el Jardín de Dios, un bosque redimido bajo la jurisdicción de Dios⁹⁷. La voluntad de Dios es someter a la naturaleza a través de su hijo, la voluntad humana que triunfa sobre la naturaleza para construir una nueva ciudad. En la lógica de la sombra la *selva oscura* indica la sombra de la voluntad, su impotencia para obrar la construcción del mundo de Dios. Para ello es necesario bajar a los infiernos.

La historia de Valentine y Orson, otro romance del ciclo carolingio, narra la historia de un individuo subhumano que vive en el bosque y que es capturado por unos cazadores que lo devuelven a la sociedad. Tras haber recibido una educación, aprendido la retórica y las doctrinas cristianas y los códigos de la civilización sus habilidades naturales le llevan a ser un caballero excepcional. Después de haber llevado una carrera ilustre en la caballería, Orson decide volver a los bosques, retornar a sus orígenes, pero

⁹⁷ Sobre la simbología del paisaje en la *Divina Comedia* véase MAZZOTTA, Giuseppe. *Dante: Poet of the Desert*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

como eremita para dedicarse a la devoción de Dios. La historia de Orson es para Harrison la muestra de la relación entre bosque y civilización en la era cristiana. El bosque será el lugar que esté más allá de cualquier esencia y cualquier ley, el lugar donde todo cambia y la identidad muta. Allí lo profano se hará sagrado, el forajido abanderará la lucha por una justicia más alta, el caballero se volverá un salvaje, la línea recta se convertirá en un círculo, etc. El bosque actúa como un extraño reflejo del orden porque permanece fuera de él y muestra facetas de él. Es irónico, dialéctico y crítico con el discurso cristiano, con la comedia entendida como drama con final feliz que lleva a la salvación, discurso histórico de la teología cristiana⁹⁸. En el caso de los romances bretones y carolingios, vemos cómo en ellos convergen antiguas tradiciones y leyendas con un tratamiento teológico nuevo, el cristiano. El bosque será el lugar donde se encuentren, pero ¿por qué el bosque? Porque el bosque medieval es en sí mismo paradójico.

Mientras que en general la actitud cristiana hacia el bosque es hostil muchos devotos acudirán a él para vivir como eremitas huyendo de la corrupta sociedad humana y para vivir la íntima presencia de Dios. <<No resulta por tanto extraño que la mística se acogiera a este modelo de vida basado en la idea de aventura que se encuentra en la literatura cortés.>> (Cirlot, 2007: 50). Se asocia el bosque a la perdición, la errancia, la caída y la bestialidad. En términos teológicos el bosque representa la anarquía de la materia, la depravación de la oscuridad contraria a la luz como manifestación de Dios de corte neoplatónico, la última fortaleza del culto pagano.

En el tenebroso bosque celta están los druidas, en el germano permanecen las arboledas donde los bárbaros se entregan a sus rituales idólatras y en el

⁹⁸ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 61-64.

bosque nocturno alquimistas y demás paganos maquinan sus artimañas y diabluras. En el bosque permanecieron las memorias culturales paganas y el folklore tradicional gracias a que la diáspora cristiana no consiguió acabar con ellos a pesar de las advertencias de ciertos pasajes ambiguos del Antiguo Testamento.

The Church had good reasons to be suspicious of these havens. Age-old demons, fairies, and nature spirits continued to haunt the conservative woodlands, whose protective shadows allowed popular memory to preserve and perpetuate cultural continuities with the pagan past. (Harrison, 1992: 62)

Nos encontramos entonces con el lugar donde se cumplen todas las antinomias y, por ende, el lugar que suscita sentimientos contrapuestos que pueden ir del deseo a la angustia, de la admiración al desdén, de la veneración al terror, etc. Allí se crea un imaginario en principio contradictorio pero, sobre todo, particularmente complejo que llega hasta nuestros días:

Entre mépris et valorisation, diabolisation et christianisation, nature et culture, les *silvae* furent parées de mille vertus et de mille vices dans une sorte de synthèse des héritages germaniques, gréco-romains et chrétiens. Décrite par les lettrés du monde médiéval comme une époque fort sombre de régression vers l'état <<sauvage>> du *silvaticus*. Le <<temps du bois>> correspond, en fait, à une période plus complexe d'acculturation réciproque de modèles antagoniques. (Chalvet, 2011: 71)

Como hemos visto, el bosque es caleidoscópico y ofrece todos los matices como lugar de transición entre la cultura y la naturaleza, el lugar de deslizamiento por el que debe pasar el joven héroe para asimilar una parte salvaje fundamental para desarrollarse como perfecto caballero. Las hazañas, los combates y el descubrimiento de este mundo complejo tenían una intención iniciática. Las historias difundían valores caballerescos como el coraje, la lealtad, el honor o el amor cortés. Las actividades

dignas de la nobleza serán la guerra, el amor y la caza. Esta trilogía estaba lejos de los valores cristianos y la Iglesia, que ya había luchado contra la idolatría en los bosques, intenta suprimir el amor galante, la violencia y toda referencia a la magia. No acaba con la literatura caballerescas pero le imprime un simbolismo y un sentido religioso aunque este sentido religioso tampoco estará exento de reminiscencias paganas.

Los campesinos temen al bosque profundo y los cuentos relatan la dificultad de acceder a ellos y de circular por su espesura. El héroe debe reencontrarse con los sabios de este bosque para convencerles de que le transmitan sus enseñanzas. Al final de la instrucción el más sabio entre los sabios proponía una última prueba que el héroe debía superar para residir entre sus iguales. La figura del círculo era muy importante, era la imagen de Lug, dios solar, círculo incandescente, que inspira el ciclo de la Mesa Redonda⁹⁹. Cuando las poblaciones celtas se convierten al cristianismo los bravos caballeros prueban su fuerza enfrentándose a enemigos terroríficos, monstruos que bloquean el acceso al Santo Grial, al servicio de la fe. El héroe atraviesa el bosque solo, sin dirigir ningún destacamento, buscando el Santo Grial por montes y valles, derribando los obstáculos que encuentra a su paso. La vida de San Brandon y de sus secuaces forma la trama de estos cuentos. Estos monjes habían vagado sobre el océano que llegaba al otro mundo, donde el tiempo humano se juntaba con el tiempo divino. Como los campesinos celtas ignoraban las extensiones marítimas, la expedición entonces se llevó a las extensiones boscosas. Según Corvol, por eso el cuento forestal, continental, y el cuento marítimo, irlandés o escandinavo, reposan sobre una raíz común¹⁰⁰.

⁹⁹ CORVOL. *L'arbre...*, *op.cit.*, Pág. 144-147.

¹⁰⁰ DOTTIN, George. *Les Littératures celtiques*, París: Hachette, 1904. Véase Cap. IV: *L'épopée celtique et ses dérivés*. Cit. en CORVOL. *L'arbre...*, *op.cit.*, Pág. 145.

<<Le héros apportait la Parole que entraîne les âmes vers la lumière>>. (Corvol, 2009: 145)

A Lancelot, el héroe cortesano por excelencia, le sucede Perceval, siempre casto, y Galaad, hijo de Lancelot, caballero místico que se mantiene siempre virgen. Los bosques se vacían de aventuras amorosas, de hazañas violentas, de hadas y de encantadores. En adelante el héroe se lanza a la búsqueda del Santo Grial, el más sagrado de los objetos. Con sus aventuras y milagros la misión reconcilia los valores caballerescos y los cristianos. El caballero busca la redención de sus pecados mediante la penitencia y el ascetismo ayudado por un eremita y tendrá que afrontar numerosas pruebas entrando en el bosque impenetrable. Los símbolos paganos o las imágenes del maligno fueron reemplazadas por seres prodigiosos inspirados por Dios, como el unicornio o el ciervo. La naturaleza salvaje se verá así purificada por la obra de Dios y su imagen, en adelante considerada bella como producto de la creación, se aplicará a los capiteles de las iglesias y las naves de las catedrales. Se irá preparando de este modo la imagen nostálgica del bosque:

Purifiée des idoles et du diable, de la violence guerrière et de l'aventure galante, la <<nature sauvage>> acquit une valeur symbolique positive d'oeuvre de Dieu face aux corruptions du monde. Dans la littérature médiévale mais aussi dans l'art pictural, les silvae s'étaient parées d'un certain charme. La <<belle forêt>> se mit à couvrir les murs des châteaux et des hôtels parisiens au moment même où la matière ligneuse était remplacée par la pierre et la *silva* par l'*ager*. [...] Dans les abbayes et les églises, le houx, le lierre, l'aubépine, l'églantier et les feuilles d'aulne étaient sculptés dans la Pierre des chapiteaux. Même les cathédrales gothiques reprenaient l'imaginaire forestier. Les voûtes se voulaient dômes de feuillages et les nefs s'envolaient vers le ciel à l'image des futaies. Symbole de la nature primitive, la forêt figurait déjà le paradis perdu de la <<nature sauvage>>. Elle alimentait toutes les nostalgies face à l'évolution du monde et de la civilisation. (Chalvet, 2011: 106)

Echemos un último vistazo al personaje de Perceval. Por delante de él pasa dos veces un cortejo con criados y doncellas que portan una lanza cuya punta tiene una gota de sangre y un grial de oro y piedras preciosas que ilumina toda la estancia. Cuando quiere preguntar por ello, a la mañana siguiente, el castillo del rey Pescador está desierto. *Li Contes del Graal*¹⁰¹ (h.1181) será la última obra de Chrétien de Troyes, encargada por el conde Felipe de Flandes, impulsor de la tercera cruzada, para justificar su reinado. Al no haber formulado a nadie la pregunta y por lo tanto no tener respuesta Perceval decide salir a la búsqueda, la *queste*, que proviene de *quaerere*, preguntar y buscar¹⁰². El relato de Chrétien de Troyes queda inacabado debido a su muerte según la opinión de los que siguen a su continuador Gerbert de Montreuil y, según la opinión de otros especialistas como Henri Rey-Flaud¹⁰³, compartida por Victoria Cirlot, debido a la voluntad de indeterminación en la creación de un relato que no resuelve todas las cuestiones. En cualquier caso son al menos cuatro las continuaciones del relato y en cada una encontramos diversas interpretaciones del mito. Wolfram von Eschenbach hizo toda una exégesis del Perceval de Chrétien con su *Parzival* (h.1200) y el *roman* en prosa *La Queste del Saint Graal* (h.1230) lo amplió y cambió al protagonista por el personaje de Galaad reelaborando el mito y eliminando la pregunta y el fracaso. Galaad, a diferencia de Perceval, no conoce el fracaso porque no necesita preguntar. Perceval es un ignorante, necesita preguntar pero no lo hace. Para Victoria Cirlot ésta es la construcción de un mito que presenta una nueva figura del destino orientada al <<otro

¹⁰¹ VV.AA. *El cuento del Grial y sus continuaciones*. Trad. de Isabel y Martín de Riquer. Madrid: Siruela. 2000.

¹⁰² CIRLOT, Victoria. *Figuras del destino...*, *op.cit.*, Pág. 146.

¹⁰³ Henri Rey-Flaud alude a *El caballero de la carreta*, que Chrétien también dejó inacabado como muestra de que no fue un accidente fortuito sino un proyecto de escritura que incluye la indeterminación y anuncia la <<esthétique du non-fini>> que encontraremos en artistas del Renacimiento. REY-FLAUD, Henri: *Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*. París: Payot, 1998, Pág. 264. Cit. en CIRLOT, Victoria: *Figuras del destino...*, *op.cit.*, Pág. 258.

mundo>> en un camino que, en el caso de Perceval, es un periplo de iniciación. Chrétien inicia su relato no en la corte del rey Arturo sino con su personaje adolescente situado en un bosque “yermo y solitario” (*gaste forest soutainne*):

Un adolescente, sin nombre todavía, que vive en un bosque <<yermo y solitario>>, porque está alejado del mundo cortesano, y al cuidado de su madre, constituía un personaje perfecto para mostrar el camino de iniciación, su evolución y su transformación. (Cirlot, 2007: 148)

Un día se encuentra con cinco caballeros armados en el bosque y esto constituye una experiencia para él que va más allá de la estética, pareciéndole que está viendo ángeles. Se lo llevan a la corte y allí se arma con las armas bermejas que deseaba tras matar al caballero que las poseía y que se había burlado de él. Ya con las armas enfundadas parte desde la corte y acude a recibir las enseñanzas de la caballería en un castillo donde le arman caballero, después practica sus enseñanzas y el amor cortés en diversos castillos y escenarios hasta que decide, una vez realizado el periplo de todo caballero, regresar al lugar donde dejó a su madre. Es en la vuelta cuando se encuentra con el cortejo del castillo del Grial. Tras esta extraña aventura serán dos mujeres las que iluminen su conciencia. La primera será su prima, a la que se encontrará en el bosque con un amigo que acaba de morir en un combate. Así, respondiendo a las preguntas de su prima, descubre la importancia del castillo que le había dado alojamiento (ya que efectivamente no había ningún castillo en la zona) y también su nombre, que antes desconocía por completo, Perceval el galés: <<El nombre alude al valle (*val*), y *percer* significa <<agujerear>>: Perceval: <<el que ha penetrado en el valle>>, <<el que ha penetrado en el secreto>>. >> (Cirlot, 2007: 156). Será finalmente una doncella en una mula quien le reproche su silencio, su incapacidad de preguntar qué era lo que estaba viendo, por qué brotaba sangre de la lanza y a quién servía ese

cortejo, exhortación que actúa como un resorte para moverle a la búsqueda, a la *queste*.

Chrétien de Troyes dibujó aquí una nueva forma de vida fundamentada en la búsqueda, un movimiento incesante originado por una imperiosa necesidad de saber y comprender. Una forma de vida que es pregunta misma, en la adecuación que se observa entre el buscar y el preguntar. (Cirlot, 2007: 158-159)

La *queste* será la evolución de la aventura en el bosque de las maravillas en un nuevo paradigma plenamente cristianizado con unos valores que se armonizan con los del caballero. En este nuevo imaginario el bosque perdura como el lugar de la confusión y la duda pero también el lugar de los sucesos extraños, donde aparecen los elementos que conducirán al héroe a una toma de conciencia, a la revelación y a la definición de su propia identidad.

5.- El bosque del deseo y el encuentro amoroso

El bosque, por sus características de medio espeso y oscuro, proporciona un refugio secreto para los encuentros furtivos de los amantes. Pero en él no sólo vamos a encontrar un amor idílico sino que también será el lugar donde se practiquen los deseos irrefrenables que llevarán al amor ilícito o incluso a la violación. Desde esta perspectiva también nos aparece aquí el salvajismo, esta vez no a partir del enloquecimiento sino en el triunfo de los impulsos animales sobre la voluntad y la razón. El bosque continuará siendo el lugar que esté fuera de las convenciones sociales y de la vida cotidiana representadas en la institución del matrimonio.

La Iglesia cristiana consideraba que la emancipación del impulso erótico de la voluntad era una de las consecuencias del pecado original. Y el salvaje representaba el culmen de esa autonomía del cuerpo respecto a la voluntad. El salvaje como encarnación del mismo bosque. (Santamaría Fernández, 2015: 148)

Había sido ya el lugar de las dríades, las hamadríades y las ninfas. Del árbol del conocimiento del bien y del mal ofreció la serpiente a Eva la manzana de la tentación y del pecado original, dejando a hombres, animales y plantas en el mismo plano de corrupción¹⁰⁴. Corbin insiste en que la presencia de las mujeres en la literatura occidental está ligada directamente a la presencia del árbol o de las masas boscosas. Al respecto comenta el canto XXXII del *Purgatorio* de la *Divina Comedia*, cuando el poeta adormecido junto a un árbol es despertado por una <<piadosa dama>> que le hará de guía y a la que pregunta dónde se encuentra su Beatriz. En el *Erec* de Chrétien de Troyes la doncella del lecho de plata bajo el sicomoro también es una figura ejemplar de esta correspondencia. Como explica el propio Corbin, las hadas de la Europa precristiana que intentaron ser asimiladas con vírgenes o santas están estrechamente asociadas a los árboles, en particular al pino y el espino, y en los cuentos donde las maravillas ocurren en los bosques la dama maravillosa aparece ante el héroe perdido en el bosque, se le acerca y le promete amor, gozo y fortuna a cambio de un voto o un compromiso que, generalmente, él no respeta¹⁰⁵. Como ya habíamos visto, es en el bosque donde la dama del lago seduce a Merlín y también allí Morgana sorprende a Lancelot con una bella joven, hecho que la enfurece tanto que hechizará el lugar para que ningún caballero que entre logre salir de allí si alguna vez ha faltado a su dama (de ahí el nombre de <<Valle sin retorno>> situado en el bosque de Broceliandia). Fuera del mundo de lo maravilloso la presencia de la

¹⁰⁴ CORBIN, Alain. “L’arbre et la rêverie érotique”. En *La Douceur de l’ombre...*, *op.cit.* Pág. 249-289.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 265.

doncella bajo el espino evoca las emociones y los juegos juveniles y, en numerosas canciones y cuentos de pastores, las doncellas esconden un secreto bajo un árbol que debe ser encontrado por el galán, árbol en el que los pastores se recuestan a descansar inconscientes de lo que esconden.

Tristán debe conducir a Isolda desde Irlanda a Cornualles para que ésta se despose con el rey Marc. La madre de Isolda ha preparado un bebedizo, un filtro de amor que deben compartir los amantes en la noche de bodas y que hará que se enamoren para siempre. En un descanso del trayecto en barco, ante el calor, la falta de viento y las náuseas de Isolda, Tristán decide hacer un alto en un puerto cercano. Pide algo de beber para él y para Isolda y la doncella se equivoca creyendo que les ofrece vino, por lo que se sella su destino. El amor de Tristán e Isolda estará emparentado con el mar, que es donde surge, pero también en el bosque, lugar fuera de la corte y de sus normas donde los amantes se encuentran.

El amor puro de Tristán e Isolda pertenece al mar, espacio infinito y salvaje, como recordaba R. Castel¹⁰⁶, como también pertenecerá al bosque. Sus encuentros en la corte, en cambio, tienen que cubrirse de máscaras y mentiras, pues el orden social no puede admitir la inserción de la ruptura en su propio seno. (Cirlot, 2007: 131)

Tristán, tras beber el filtro, lleva una vida marcada por la imposibilidad de conciliar la vida en la corte y el amor. Con sus encuentros se desatan celos y envidias, hasta las sospechas del propio rey, pero los amantes consiguen siempre salir indemnes de todo tipo de situaciones cuanto menos

¹⁰⁶ CASTEL, Robert. *Le roman de la désaffiliation. À propos de Tristan et Iseut*. En *Le débat* 61, sept-oct. 1990, Pág. 152-164. Cirlot comenta a Castel y añade algo respecto a los espacios del amor: <<Sólo en dos ocasiones Tristán e Iseo viven el amor de forma abierta: en el barco, pues en el mar, espacio de errancia sin límites y sin leyes, las normas sociales están como suspendidas, y en el bosque, espacio de <<asocialidad>> (Castel, 1990: 159). A lo que habría que añadir <<el palacio de cristal>> <<suspendido en el aire>>, como lugar irreal, en el que Tristán loco dice habitar (...)>> CIRLOT. *Figuras del destino...*, op.cit., Pág. 255.

embarazosas. Esta vida en la corte que imposibilita el amor se ve entrecortada por una etapa en el bosque, donde los amantes se refugian durante dos años según la versión de Béroutl¹⁰⁷. Como comenta Victoria Cirlot¹⁰⁸ las distintas versiones insisten en el carácter agreste y salvaje de este bosque pero Gottfried introducirá un giro al transformar la choza inicial de la leyenda en una <<gruta de amor>>. Esta gruta, insiste Cirlot, está construida como un templo, cuya arquitectura y elementos tienen un significado específico, de modo que todo el episodio sea susceptible de una interpretación alegórica¹⁰⁹:

El episodio de los amantes en el bosque o en la gruta del amor alude también a un lugar interior, aquel al que se llega en la realización de un amor absoluto como es el de Tristán e Isolda. Indica la realización superior del amor en un lecho cristalino, que como un altar, ocupa el centro del recinto (*ein bette inmitten inne was/gesniten schone unde reine/uz cristallinem steine*, vv 16716-16718). La llegada a este lugar salvaje, desértico y oculto, sólo es posible a través de un camino arduo y difícil, a través de montañas que circundan la cueva con muchas vueltas y escarpadas, y caminos que ascienden y descienden por entre las rocas (vv. 17071-17099).>> (Cirlot, 2007: 134-135)

El bosque será el lugar que ofrezca un refugio para el amor secreto tras un largo periplo lleno de penurias pero también será el lugar interior del amor absoluto. En un giro más el bosque medieval vuelve a mostrar su profundidad y su susceptibilidad a la hora de incluir en él metáforas y alegorías radicalmente distintas entre ellas. Volvemos a la gruta con Tristán e Isolda. Sus cuerpos están separados por una espada como símbolo de la voluntad de castidad aunque estén en el espacio de la realización del amor, lo que resulta aparentemente contradictorio. En el

¹⁰⁷ SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, *op.cit.*, Pág. 147.

¹⁰⁸ CIRLOT, Victoria: *Figuras del destino...*, *op.cit.*, Pág. 134-135.

¹⁰⁹ Sobre las evocaciones y las interpretaciones simbólicas del escenario de la gruta en el imaginario occidental véase BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensañaciones del reposo* (1948). Trad. de Rafael Segovia. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. Pág. 205-234.

prototipo de esta leyenda, el relato celta de Diarmaid y Grainne del ciclo épico del rey Finn, en vez de una espada entre los cuerpos se coloca una piedra, pero aquí está justificado ya que Diarmaid no quiere traicionar a su señor y ha sido prácticamente obligado por Grainne a raptarla y llevársela al bosque; la piedra simboliza el objetivo de impedir la unión carnal. Volviendo al relato de Tristán e Isolda, la espada será el elemento que permita su vuelta a la corte ya que el rey Marc les estaba espiando.

Tristán e Isolda han de volver a la corte del rey Marc y Tristán se hace definitivamente consciente de que tienen que separarse, por lo que así se lo comunica a Isolda, que le pide fundirse en un beso que les haga uno para la eternidad. Se separan porque prefieren la vida y la separación a la muerte, pero se separan con palabras de unidad antes de que les llegue la muerte precisamente por el dolor de la ausencia.

Avanzamos en el tiempo hasta el S. XIV para encontrar el primer ejemplo, en opinión de Harrison¹¹⁰, del bosque como el lugar del inconsciente: el *Decameron* de Boccaccio. En el tercer relato del quinto día¹¹¹ se narra la historia de una pareja de amantes, Pietro y Agnolella, que huyen del rechazo que sus familias tienen hacia su unión. Los padres de Pietro, una familia noble romana, le amenazan con desposeerle y fuerzan al padre de Agnolella, un burgués, a no aceptar la petición de mano de su hija. La pareja decide escaparse y <<se adentró tanto en el bosque que no podía ver el lugar por donde había entrado¹¹²>>. Allí se encontrarán con una banda de soldados y conseguirán escapar pero cada uno se quedará solo vagando sin rumbo por el bosque buscando al otro y llamándose a gritos sin ningún resultado hasta que a ambos les vence la desesperación.

¹¹⁰ HARRISON, *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 87-91.

¹¹¹ BOCCACCIO, Giovanni: *El Decamerón*. Libros en red (dominio público). 2004. Pág. 299-304.

¹¹² *Ibid.* p. 301.

Agnolella acabará recibiendo la hospitalidad de una anciana pareja pero, durante la noche, la casa de los ancianos será atacada por unos bandidos. Corre y se esconde en un almiar del patio pero uno de los bandidos lanza al almiar una lanza que le roza el pecho y a punto está de matarla. Queda ileso pero los bandidos se llevan su rocín. Pietro, por su parte, a pesar de haber sido apresado en un primer momento por los soldados, había conseguido escapar de ellos pero pasa el día vagando sin rumbo por el bosque, dando rodeos, llorando y gritando el nombre de Agnolella. Habiendo perdido la esperanza de encontrarla, también pierde a su yegua a manos de unos lobos mientras él permanecía subido a un árbol para pasar la noche. Al día siguiente Agnolella es escoltada por los ancianos al cercano castillo de Liello di Campodifiore, un miembro de los Orsini, amigos de ambas familias, donde la mujer del señor la reconoció y escuchó su historia. A su vez Pietro, todavía subido al árbol, vio la luz de una hoguera en la que unos campesinos estaban de celebración. Tras calentarse y comer con ellos pidió que alguien le acompañase a algún castillo cercano, que resultó ser el castillo donde estaban Agnolella y la señora de Orsini. La señora, habiendo escuchado a ambos amantes y viendo la resolución que ambos tenían en casarse, decide organizar la boda ella misma y encargarse del beneplácito de las familias, de tal forma que <<allí los primeros frutos de su amor dulcísimamente gustaron¹¹³>> y acabaron juntos y felices durante muchos años.

Para Harrison éste no es el cuento más destacable del *Decamerón* pero, al igual que el resto, toca profundamente <<en la *selva oscura* de la ley social¹¹⁴>>. El relato les hará enfrentarse a numerosos peligros y sus aventuras en el peligroso y oscuro bosque representan para Harrison una iniciación simbólica en la sexualidad: <<The lovers' mutual estrangement

¹¹³ *Ibid.* p. 304.

¹¹⁴ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 89.

in the forest, figures as their symbolic initiation into the mysteries of sexuality.>> (Harrison, 1992: 89). En su dimensión más profunda la novela de Boccaccio trata el tema de la ley del beneplácito personal ante la negativa de sus familias y la voluntad de los amantes por el reencuentro y la posesión¹¹⁵. El bosque es el lugar de separación de los amantes en un proceso de pérdida, extravío y enfrentamiento a la multiplicidad, es el lugar del deseo de posesión del otro. Al inicio del trayecto la pareja habla largamente sobre su amor pero Boccaccio explicita que <<hablando sobre su amor, alguna vez el uno besaba al otro¹¹⁶>> teniendo todavía una visión espiritual e idealizada del amor pero no un pleno deseo de posesión carnal. Después de la separación forzosa ambos personajes en su itinerario solitario por el bosque descubren la naturaleza impersonal del deseo mismo, que no tiene virginidad y que pertenece a todo el que comparte el impulso. Allí los amantes pierden su virginidad, es decir, recuperan la posesión de sí mismos y están preparados para la consumación sexual del amor, por eso en el reencuentro <<allí los primeros frutos de su amor dulcísicamente gustaron>>. La consumación coincide con su matrimonio, la ley social que institucionaliza la sexualidad. Otra vez encontramos en el relato una vuelta al orden social después de que el bosque haya actuado como su sombra despertando el deseo inconsciente, pero tremendamente revelador, de la pareja que huyendo del orden social se internó en él. Tras el paso por el bosque el orden social se restablece y el bosque mismo ha servido para confirmar o corroborar la firme decisión de los amantes. Después de la confirmación producida tras la pérdida, llega la institucionalización de su deseo. El bosque será, en este sentido, no el lugar del encuentro amoroso, sino el lugar de la pérdida y el deseo donde los amantes se extravían.

¹¹⁵ Para un estudio detallado del universo simbólico en el total de las novelas de Boccaccio véase MAZZOTTA, Giuseppe. *The world at play in Boccaccio's Decameron*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

¹¹⁶ BOCCACCIO, Giovanni: *El Decamerón... op.cit.*, p. 299.

6.- La foresta, la caza y el héroe proscrito

En el romance caballeresco el bosque se representa como algo externo al mundo humano y sus instituciones. Pero en la Edad Media muchos bosques están ya bajo jurisdicción, precisamente de ahí viene el vocablo foresta¹¹⁷ (*foresta, forêt, forest, forst*), originado como un término jurídico. No se encuentra hasta el periodo merovingio ya que el término normal para el bosque en Roma y en la primera Edad Media es *nemus*. Foresta aparece por primera vez con los longobardos y no se refiere al conjunto de los bosques sino a determinadas reservas reales. Aunque su procedencia es incierta el origen más probable es del latín *foris*, fuera. En este sentido la foresta es lo que está fuera, preservado para la caza y la recreación de los reyes, fuera de la vida cotidiana de los pobladores. Jacques Le Goff sostiene que *foresta* y el verbo *forestare* (de *foris*, ‘fuera’, y *stare*, ‘estar’, ‘mantenerse’) encuentran su más antigua aparición en un documento del año 648 atribuido a Sigiberto III para la abadía de Stavelot-Malmédy en el que se habla de una <<vasta soledad>> del bosque de las Ardenas donde se reproducen los animales salvajes¹¹⁸.

Au coeur de la silva ardennaise, dans la région de la Fagnes de Stavelot et de Malmédy (Belgique, Liège), Sigebert III octroya aux moines un <<inmense désert>> de 12000 pas à la ronde (647-648). Néanmoins, cet isolement ne sembla pas suffisant au fondateur, Remacle, qui souhaitait garantir sa communauté <<de la pression des gens>>. Afin de le satisfaire, le souverain fit une *foresta* en interdisant à quiconque de pénétrer dans les bois et d’y construire des habitations. Par la suite, les monarques multiplièrent ces *forestae* dans les bois ardennais ou parisiens. Il s’agissait d’étendues boisées, soumises à un statut juridique bien précis, où les usages du commun étaient prohibés. Le roi pouvait ainsi remplir ses devoirs spirituels en sauvegardant les <<solitudes boisées>>. Dans le même temps, il protégeait les vastes

¹¹⁷ Véase SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado... op.cit*, Pág. 52-53.

¹¹⁸ LE GOFF. *Lo maravilloso y lo cotidiano..., op.cit*, Pág. 31.

territoires nécessaires aux cerfs à double empaumure royale et maintenait ainsi le prestige de ses chasses. (Chalvet, 2011: 87-88)

Este tipo de parajes lejos de las ciudades que no pertenecían a nadie dependían de las legislaciones reales, de un tribunal (*forum*) real que establecía una serie de regulaciones particulares para estas extensiones, por lo que quizá *foresta* y los vocablos derivados provengan no de *foris* sino de *forum*¹¹⁹. En cualquier caso, hablamos de un término jurídico con una legislación al respecto para unos territorios, boscosos o no, en los que se intentaba proteger la vida salvaje y su entorno natural de los usos comunes de los campesinos, manteniendo así una reserva destinada al uso y deleite de reyes y nobles que desarrollaban allí uno de los rituales sociales más importantes de la Edad Media: la caza.

El bosque fue el espejo de los tres órdenes de la sociedad medieval. En los usos pero también en las construcciones ideales el bosque se transforma progresivamente en espacio de distinción social y en signo material y simbólico del orden jerárquico de la sociedad medieval. Falto de textos los medievalistas conocen poco las representaciones sociales de los *laboratores* pero sí comprenden mejor las referencias identitarias de los luchadores (*bellatores*) y los monjes (*oratores*), modelos inscritos en la ley y en la literatura medieval.

Au cours du Moyen Âge, la forêt fut progressivement considérée comme le théâtre de la domination et du pouvoir. Les seigneurs, et le premier d'entre eux, le roi, affichaient un goût prononcé pour les forêts profondes, terrains d'aventures et d'exploits. (Chalvet, 2011: 98)

La caza era una de las actividades más importantes en la Alta Edad Media, tanto a nivel económico como simbólico. Esta actividad contaba con rígidos protocolos y tenía una función social importantísima. Los

¹¹⁹ SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado... op.cit*, Pág. 52.

campesinos cazaban para procurarse la supervivencia empleando para ello métodos rudimentarios como trampas, señuelos y lazos pero para los nobles dedicados a la montería o la venatoria la situación era muy distinta.

En la caza se ponía de manifiesto un equilibrio intrincado entre civilización y salvajismo, entre la naturaleza y la cultura. Era un juego guerrero, una marca de clase con un complejo sentido simbólico que además requería un escenario que se encontraba regulado con un orden propio, entre la normalidad y la alteridad. (Santamaría Fernández, 2015: 127-128)

Para la aristocracia la caza representaba todo un ritual, sobre todo en tiempos de paz, ya que era concebida como un rito de iniciación para los nobles jóvenes y una manifestación de vigor para los veteranos, que la entendían como una fuente de salud y de virilidad. La caza era fundamental dentro de la educación de los nobles *bellatores*, en ella se transmitían los valores propios de su clase y sociedad, y en ella el caballero tomaba conciencia de ser un guerrero y cumplía su paso a la vida adulta mediante un encuentro cara a cara con la muerte. También era un entrenamiento para la guerra, en la que se ensayaban estrategias colectivas a modo de ejércitos en el campo de batalla y en la que cada miembro podía probar sus destrezas y habilidades de forma individual. Perseguir a las bestias salvajes, acorralarlas y capturarlas con la espada, el puñal o el cuerpo a cuerpo, afrontar el peligro y la muerte eran una forma de acrecentar y mostrar la fuerza y el coraje como preparación física y mental para el combate, sobre todo con animales peligrosos como los osos o los jabalíes¹²⁰. En muchas culturas antiguas, cuyas reminiscencias perduran en el bosque medieval, se atribuyen a las distintas especies animales que habitan en los bosques determinadas cualidades o poderes que el caballero adopta para sí mismo cuando los convierte en su presa. El banquete que seguía a las capturas también tenía estas funciones; al

¹²⁰ DEVROEY. *Économie rurale... op.cit.*, Pág. 92.

contrario que el ideal monástico comer mucho era visto como un signo de fuerza, prestigio y nobleza ya que se pensaba que al comerlos se transferían las virtudes de los animales salvajes, las cualidades físicas y morales que servían para legitimar la autoridad del caballero¹²¹. Degustando el ciervo se adquiría dignidad y nobleza. El testimonio de esta asimilación se tradujo en la heráldica, en la que familias o estirpes simbolizaban sus virtudes.

La fuerza de los osos, la impetuosidad de los jabalíes o la astucia y el talento para cazar en grupo de los lobos. La caza, que era una labor inseparable de la guerra, ofrecía al cazador-guerrero la oportunidad de asimilar estos valores. Para que fuera digna del luchador el animal abatido debía ser lo más fiero posible para poder establecer con él una afinidad positiva. En el combate se manifestaba también la ambigüedad de la fiera: espejo del guerrero y manifestación del peligro que se encarnaba en el enemigo. (Santamaría Fernández, 2015: 128-129)

Por todo ello el ritual está completamente reglado, se busca el combate limpio cuerpo a cuerpo, y las armas a utilizar serán las lanzas, las espadas y los puñales, aunque podía haber situaciones que requiriesen el empleo de arcos y ballestas. Con el tiempo apareció un nuevo tipo de libro, los libros de caza¹²², en los que se narraban gestas heroicas de grupos de cazadores pero también se ofrecía un saber veraz sobre las especies de animales, los entornos y las armas adecuadas para abatir a cada uno¹²³.

La caza también era importante a nivel político. Eran la ocasión de renovar y reafirmar los lazos de solidaridad entre los miembros de la

¹²¹ CHALVET. *Une histoire... op.cit.*, Pág. 99-101.

¹²² Santamaría Fernández realiza un interesante comentario sobre la estética de las miniaturas que ilustraban estos libros de caza como *el Livre de chasse de Gaston Phebus*, así como de obras pictóricas como *La caza en el bosque* de Paolo Ucello o las pinturas murales del Palacio de la Alhambra. Véase SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado... op.cit.*, Pág. 129-134.

¹²³ GALLONI, Paolo. *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*. Roma-Bari: Laterza, 1993. CASSAGNES-BROUQUET, S., CHAMBARLHAC, V. *L'Âge d'or de la forêt...*, *op.cit.*, Pág. 61.

corte. El señor que la organizaba decidía a quién se invitaba y se daba derecho a la participación, ayudando así a las alianzas y acuerdos con nobles disidentes o con vasallos de otros señores. Cuando la caza es organizada por el rey, al ser una actividad que se desarrolla en un lugar muy distante de la corte y que exige un periodo dilatado de tiempo, la corte se desplazaba en un traslado temporal al campamento desde el que se realizaban las batidas, y la caza se combinaba con la gobernanza u otras tareas políticas como las recepciones y audiencias con los embajadores invitados¹²⁴. Pero para el rey la caza también tenía un simbolismo fundamental en un ritual en el que él se mostraba como el soberano, dueño y poseedor de todo lo que hay en su reino mediante la fuerza y la violencia que fundan su autoridad. El rey, amo y señor, es el más salvaje de todos los seres.

Les arbres non sciés, non transformés par l'industrie humaine, les arbres sur pied par leur densité entretiennent une obscurité fondamentale invivable pour les hommes. Dans la forêt, les hommes perdent leur humanité et s'ensauvagent. Pour survivre dans le labyrinthe des arbres, il faut se situer en deçà ou au-delà de la condition humaine. En ce sens, le roi chasseur manifeste sa différence chaque fois qu'il se livre au rituel feroce de la vénerie, il fait éclater la violence pure qui fut au principe de l'établissement des Etats qui ont succédé à la disparition du monde romain. Ces temps sombres, encore aujourd'hui pour les historiens, détiennent un premier secret de l'institution étatique dans cette sanctuarisation de la forêt: la violence apparaît comme la face cachée de la civilisation, voire comme ce qui l'autorise. Les philosophes de l'âge classique se souviendront du roi chasseur redevenant bête feroce parmi les bêtes féroces: lion, renard, loup, Léviathan ou Béhémoth, le bestiaire réaliste ou symbolique désigne le prince, livrant ainsi de façon à peine voilée le terrible secret du pouvoir politique¹²⁵. (Dumas, 2002: 168)

¹²⁴ ANDREOLI, B.; MONTANARI, M. (Coord.). *Il bosco nel Medioevo*. Bolonia: CLUEB, 1995.

¹²⁵ DUMAS, Robert: *Traité de l'arbre. Essai d'une philosophie occidentale*. Paris: Actes Sud, 2002.

La caza de animales salvajes en el bosque también distinguía a los nobles de los monjes. Éstos se oponían al placer profano de la caza, diversión que alejaba el alma de la espiritualidad con su violencia, metáfora de guerras y conflictos. Los santos defendían a los animales, humildes criaturas de Dios. Para los monjes las formas de caza de la nobleza turbaban las soledades boscosas y la paz del Señor. <<Pour celui qui prie, la silva devait rester un <<désert>>, un lieu consacré au dialogue avec le Verbe. La vie devait se passer en prière et non en combat, en ascèse et non en festin de chasse.>> (Chalvet, 2011: 102)

Antes del S.XI, sobre todo en la tradición germana, todo hombre libre era guerrero y podía llevar un arma y montar a caballo. De igual modo podía capturar a los ciervos en el bosque y degustarlos como quisiera. Con las *forestae*, el rey y los nobles cierran una parte de los bosques para preservar sus reservas de presas con las más prestigiosas de éstas. Además, con el auge de las actividades económicas el miedo a la falta de superficies forestales empieza a causar conflictos entre los usuarios¹²⁶. Se necesitaba alimentar y acrecentar el ganado, extender los cultivos para asegurar el aprovisionamiento de todos, mantener las extracciones de madera para el consumo cotidiano en forma de madera para calefacción y para construcción y la actividad artesanal pero también se quiere mantener los bosques antiguos de monte alto. El señor tenía un gran poder sobre los bosques y se encontraba ante un dilema ya que quería limpiar territorios para extender la agricultura sin renunciar a los productos de la extracción ni al comercio de madera ni, sobre todo, una práctica fundamental para mantener su rango social: la caza de animales salvajes. La solución más simple y ventajosa fue excluir a los zafios campesinos de una parte del bosque. El rey y los fundadores de las abadías fueron los primeros en crear esta segregación a partir del S. VII.

¹²⁶ CHALVET. *Une histoire...*, *op.cit.*, Pág. 74-89.

Apartados del mundo en las “soledades boscosas” las ermitas o las comunidades religiosas no agradecían las presencias de laicos campesinos o leñadores que buscaban riquezas silvestres y buscaban proteger su retiro espiritual delimitando un espacio protegido fuera de los cultivos y de la extensión del hábitat humano.

Los carolingios también siguieron el ejemplo. Carlomagno protegió sus cazas con una legislación draconiana recomendando a sus intendentes guardar los bosques con su caza, no permitir a los campos ganar terreno y no cortar los bosques. El emperador no actúa sólo como poseedor de la tierra sino como majestad todopoderosa, representante de Dios sobre la tierra y protector de los árboles y los animales, de la naturaleza salvaje. Los descendientes de Carlomagno siguieron su estela y los señores locales empezaron a reservar, a “aforestar” porciones de bosque de sus dominios para preservarlos ante las extracciones de los campesinos. Además, ya en el s. XII, con el auge económico y el crecimiento demográfico y de las ciudades (con sus construcciones y su artesanía de madera), la madera se convirtió en un mercancía preciada de la que se podían obtener suculentos beneficios. Poco a poco el comercio de la madera se fue profesionalizando.

À partir de ces décisions, le verbe *forestare* et plus tard celui d’«afforester» ont toujours exprimé l’action d’exclure une partie de la nature de toute exploitation destructrice. Différente de la *silva communis* exploitée par les rustres, la *foresta* se mit à désigner les grands massifs forestiers des territoires seigneuriaux. Par un glissement du vocabulaire, toute étendue boisée prit peu à peu le nom de «forêt» à partir de la fin du X siècle. (Chalvet, 2011: 88)

Existe un tratado sobre los bosques escrito en 1592¹²⁷ por John Manwood, jurista y guardabosque del Waltham Forest, en el que se hace evidente la

¹²⁷ MANWOOD, John. *A treatise of the laws of the forest* (1592). Londres: Walter J. Johnson, 1976.

nostalgia que siente por un pasado en el que se preservaban mejor y en el que las infracciones de sus leyes eran severamente castigadas. En su tratado *Manwood* narra una breve historia sobre el bosque en Gran Bretaña desde los tiempos de Guillermo el conquistador. La reforestación allí tuvo lugar después de la extinción de las bestias voraces por lo que sólo quedaron bestias dignas de la caza y del recreo que no creaban peligro a los cazadores. En este sentido *Manwood* da una definición del bosque tanto legal, como natural y simbólica: Cierta territorio leñoso y con pastos donde moran bestias y aves salvajes que está bajo la protección del rey para su placer y disfrute. En este terreno se introducirán animales y se crearán guaridas para estos y se gozará de unos límites, leyes y privilegios especiales. Estos privilegios deben garantizar la vida salvaje y libre, de tal forma que el *forest* se diferencia por las bestias y por el respeto a su modo de vida, *forest* es un santuario:

The concept of a forest thus becomes more and more precise, and more and more precarious: a forest is no longer a forest the moment it loses the wildlife it is meant to protect. If the forest ceases to be a *sanctuary* for wildlife, it is no longer a forest. (Harrison, 1992: 72)

Forest es un santuario natural, un asilo para la vida salvaje, y esto es lo que le diferencia del término *silva*. *Manwood* adopta términos del *Liber de philologia* de Guillaume Budé¹²⁸ y establece que el equivalente en latín para *forest* es *Sylva sacrosancta* o *Saltus sacrosanctus* y continúa afirmando que los latinistas compusieron el término *foresta* de las palabras *fera* y *statio*, es decir, que la *foresta* es una morada segura para las bestias salvajes. De la misma forma *Manwood* sugiere que en inglés *forest* está compuesto por las palabras *for* y *rest*, es decir, que el nombre proviene del lugar dedicado a mantener la vida salvaje.

¹²⁸ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 69-75.

A nivel simbólico¹²⁹, una dimensión especial de la personalidad del rey pertenece al bosque. El rey es el cazador, el perseguidor del bosque, pero también su protector y salvador. Lo debe proteger como protege a su reino porque el valor simbólico del bosque es fundamental. En él el rey se vuelve un salvaje y demuestra que es el más salvaje y fuerte de todos por naturaleza, la caza es un ritual que le reafirma como el conquistador de la tierra, una caza que se realiza en un lugar especialmente protegido donde la bestia más fuerte es él mismo, dada la extinción de los animales peligrosos.

A partir de los tiempos de Guillermo I el conquistador (1028-1087) los bosques británicos se convirtieron en el lugar de los proscritos. Después de la derrota de los sajones pueblos enteros fueron demolidos para crear el *New Forest*, que irónicamente hoy es el bosque más antiguo de Inglaterra¹³⁰. Guillermo se consideraba como un padre para los ciervos que debían correr y vivir en libertad y al hacerse con el trono ubicó bosques fuera de las leyes de las villas y de las interferencias humanas, pero éstos dieron asilo no sólo a los ciervos y otras bestias sino también a los nobles a quien él había desposeído de sus tierras y privilegios (*Peterborough Chronicle*, 1087). Desde sus guaridas en el bosque resistieron a los invasores, vivieron fuera de sus leyes y atacaron a los defensores del nuevo orden. Se hicieron motivo de baladas y leyendas que forjaron la típica historia del héroe forajido que lucha contra la injusticia desde su guarida en el bosque. Son la sombra de la ley, son rebeldes que luchan contra su degradación y contra los que en su nombre cometen

¹²⁹ *Ibid.* Pág. 71-75.

¹³⁰ Un estudio clásico sobre los bosques reales en Gran Bretaña es el de J.C. COX. *The Royal Forests of England*. Londres: Methuen, 1905. Podemos encontrar también un breve sumario sobre los bosques medievales ingleses y su legislación en Cyril HART. *Royal Forests*. Oxford: Clarendon Press, 1960. Pág. 1-20.

injusticias contra ellos, son adalides de la justicia natural cuando la ley institucional ha degenerado alejándose del ideal.

Para las clases humildes probablemente, y seguramente para los refugiados en los bosques, el bosque era un pasaje entre el mundo de los Hombres y un mundo más arcaico, más puro, que contendría la esencia del buen gobierno perdido por la corrupción¹³¹. (Gómez Rincón, 2013: 1336)

Insiste Gómez Rincón en que en la Europa preindustrial, donde no existe la idea del progreso, tampoco existe una utopía que hable de un futuro mejor sino que el gesto más revolucionario consiste en mirar al pasado y tomarlo como modelo. En este modelo el bosque será el lugar de la libertad, pero también en este mismo modelo encontramos ya al bosque como paisaje bucólico evocador de un pasado mejor, el precedente del bosque de la nostalgia que encontraremos al llegar la Edad Moderna.

Es en estos relatos de la Gran Bretaña medieval donde aparecen los nombres de Hereward, Fulk Fitzwarin, Gamelyn, Robin Hood o Adam Bell¹³², que contribuirán de forma decisiva a crear la imagen colectiva del héroe que habita en los bosques porque ha sido expulsado de la sociedad por un orden político injusto. En todas estas historias aparece repetidamente el tema de la máscara y el disfraz, el truco y el engaño, no sólo en los mensajes de los personajes o sus acciones sino en las propias historias¹³³. De hecho el sistema legal también se disfraza para operar sus tretas y estratagemas y el forajido se disfraza para mostrar la corrupción del poder, para reflejarlo y hacerlo público. Incluso el nombre de Robin

¹³¹ GÓMEZ RINCÓN, Antonio “Echarse al bosque: realidad y discurso de forajidos en las forestas de la Europa preindustrial”. En *Los lugares de la historia*. Salamanca: Asociación de Jóvenes Historiadores, 2013, Pág. 1331-1351.

¹³² PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento...*, op. cit.

¹³³ Véase KEEN, Maurice. *Outlaws of Medieval legend*. Rev. ed. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1977.

Hood proviene, según Harrison¹³⁴, del inglés *hide*, ‘ocultar’, y del francés *robe*, ‘prenda’ que cubre el cuerpo. Pero desde luego lo que más oculta y protege es el bosque, el lugar de las sombras y los escondites. Allí se creará una nueva sociedad con unas nuevas relaciones políticas y jerárquicas que representarán la vuelta a un modelo más justo fuera del corrupto presente. Los líderes como Robin Hood son los adalides de este nuevo héroe pero es en la dimensión social donde radica el nuevo paradigma, en un nuevo reparto de bienes y roles entre los miembros de la sociedad, de tal forma que el héroe por excelencia, el líder, no es infalible:

Robin Hood no es desafiado por la ambición personal de sus seguidores, sino, más bien al contrario, cuando estos seguidores le juzgan incapaz de liderar al grupo. Robin Hood encarna la forma más primaria del líder, el líder justo y redistribuidor, que coordina los esfuerzos de sus seguidores, y tan pronto deja de ser válido es sustituido por uno más apto. Su liderazgo, frente a lo que ocurre en el mundo del que han huido, no se transmite mediante la herencia, o cualquier otro método oligárquico. (Gómez Rincón, 2013: 1342)

Crear una nueva sociedad con unas nuevas relaciones sociales y políticas en un medio distinto por sus características físicas conlleva también la creación de una forma de economía distinta y unas relaciones diferentes con los elementos foráneos a este nuevo orden. Las baladas de Robin Hood, con los relatos que nos ofrecen de sus modos de operar en los bosques y en los caminos, forjan el mito del forajido que servirá de base, en un desplazamiento de la óptica adoptando el punto de vista del orden establecido, de la imagen de los bandidos. En esta diferenciación entre forajido y bandido, hay que destacar que en el caso del héroe proscrito es fundamental el reparto justo de los bienes y el direccionamiento de los ataques hacia el clero opulento y ocioso y no a los campesinos ni a los

¹³⁴ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 79.

caballeros que ellos consideran justos. Pero, como vamos a ver, existen elementos comunes:

El habitante del bosque es un depredador. No produce, no crea riquezas en términos económicos. Vive de la rapiña del mundo civilizado, asalta a quien atravesase sus tierras con riquezas. Su modo de vida es consecuencia directa del modo de producción de la civilización. La falta de expectativas, cuando no la confrontación directa, le han hecho abandonar el núcleo urbano y con ello la moral del trabajo, si la hubiera. Además, recordemos que las condiciones físicas del bosque impiden el desarrollo de una economía productiva de tipo agrícola. La depredación es su única alternativa. El funcionamiento del liderazgo señalado anteriormente está completamente determinado por este modo de obtener recursos. (Gómez Rincón, 2013: 1343)

El bosque es el escenario del mundo invertido. A los forajidos les ofrece la protección y la seguridad que ofrece la ciudad a los garantes del orden establecido. Hasta el punto de que, para estos héroes proscritos, es la ciudad el reino de lo oscuro, lo peligroso y lo oculto. Cuando estos relatos, más allá de la alabanza de un nuevo reparto justo de los bienes entre seres solidarios y buenos cristianos¹³⁵, adoptan el prototipo de un relato de *búsqueda*¹³⁶, será precisamente desde el bosque a la ciudad donde acuden los compañeros de Robin Hood¹³⁷ o de Adam Bell, armados de valor y coraje, para buscarles, rescatarles y poder volver al reino protegido que para ellos es el bosque. Ambos personajes son, precisamente, apresados cuando acuden a ese reino tan cruel y despiadado para ellos que es la ciudad. Se ha producido una total inversión de los polos.

¹³⁵ <<El ser humano del bosque, quizá porque allí se reunían quienes luego golpeaban las injusticias del mundo urbano, quizá por su naturaleza primaria que, como la del lobo, le convertían en ser humano libre, es un ser humano justo.>> (Gómez Rincón, 2013: 1345-1346)

¹³⁶ PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1977. p.49.

¹³⁷ VALDÉS MIRAYÉS, Rubén (ed.). *Baladas de Robin Hood*, Madrid: Akal, 2009.

En este sentido, en el bosque, simbólicamente, gobierna la cómica absurdidad que define la relación entre realidad y apariencia, el orden institucional y su sombra. Así lo comenta Harrison. Mentira tras mentira, truco tras truco, el bosque se convierte en un mundo invertido. Es el lugar del engaño, la argucia, la confusión, la escena natural para representar la lógica irónica y la absurdidad del mundo humano ya en la época isabelina. Pero casi todas las historias medievales (cómicamente) tienen un final satisfactorio. Los forajidos que han desenmascarado la corrupción o que se han asilado en el bosque acaban volviendo al orden social y siendo perdonados y reintegrados, de tal forma que se reafirman los principios fundamentales del orden social, ya que son ataques al sistema de la ley desde dentro. La sabiduría trágica deja paso al heroísmo cómico.

Forest represent an inverted world, or the shadow of irony itself. [...] forests typically become the locus of comic inversions and disguises in the literature of this period. (Harrison, 1992: 80)

IV.- LA LLEGADA DE LA MODERNIDAD

Expulsado del centro del universo, embarcado en un planeta que navega, suspendido en el vacío, por inmensos espacios oscuros, el hombre pasa de la inmovilidad al movimiento, de la permanencia al nomadismo cósmico, del mundo sublunar a un universo homogéneo sometido a comunes vicisitudes que desembocarán en una destrucción final.

Remo Bodei¹³⁸

1.- El declive del bosque salvaje y de la civilización del bosque

Del siglo XI al siglo XIV la arqueología y las fuentes escritas coinciden en considerar que la *silva* cede espacio a la claridad y a los cultivos gracias a un nuevo sistema de explotación agrícola. Del siglo IX al XI hubo un cambio climático con tiempo más cálido y seco, lo que propició un aumento de las claridades pero éste no fue el único causante¹³⁹. Los bosques cercanos a las tierras de cultivo fueron desbrozados y podados.

Afin d'expliquer cette victoire de l'*ager* sur les bois et cette maîtrise générale du milieu par l'homme, les grands pionniers de l'histoire rurale ont proposé un concept de <<révolution agricole médiévale>> a partir du tournant de l'an mil. (Chalvet, 2011: 75)

Contrariamente a lo pensado por muchos, los monjes (como los de Chartres o los cistercienses) no dirigieron el movimiento de deforestación

¹³⁸ BODEI, Remo. *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Trad. de María Cándor. Madrid: Siruela, 2011. Pág. 27.

¹³⁹ DEVROEY *Économie rurale...*, *op. cit.*, Pág. 82. Cit. en CHALVET. *Une histoire...*, *op.cit.*, Pág. 77.

aunque sí participaron en el cambio de paradigma hacia la naturaleza¹⁴⁰. Con la difusión del cristianismo en el campo, la representación del hombre y del universo fueron cambiando poco a poco, socavando las antiguas creencias del pensamiento mágico y jerarquizando de otra manera los diferentes componentes del cosmos. La naturaleza ya no será sacralizada al modo pagano sino que formará parte de la creación y el ser humano ya no será un elemento más de ella sino el hijo de Dios, hecho a su imagen y semejanza, superior a la materia, con la misión de crecer, multiplicarse y hacer fructificar la creación. En opinión de Chalvet, la Biblia revaloriza el trabajo de la materia¹⁴¹. Tras la expulsión del paraíso como castigo tras el pecado original el trabajo será un medio de conseguir la gracia divina y las tareas antes asignadas a los esclavos serán revalorizadas: el hombre tendrá que sacrificarse, alimentarse y conseguir frutos de la naturaleza con su trabajo, el cristiano es un transformador de la naturaleza bajo el auspicio de la religión. Los cristianos ya no serán pasivos ni fatalistas con respecto a la naturaleza, no harán oraciones ni ofrendas sino que actuarán directamente sobre ella para plegarla a su voluntad que es también la voluntad celestial. El ser humano ocupará este lugar central en la naturaleza y ya no formará parte de un destino inexorable sino que cada uno deberá esforzarse en cada uno de sus actos si quiere restablecer el ligamen que lo unía al cielo. Aquí, continúa Chalvet, se fundará el antropocentrismo de las sociedades occidentales¹⁴².

Esta voluntad de domesticar la *silva* no es sólo de los monjes sino también de los laicos, que propiciaron un crecimiento agrícola aún más fuerte que el de los dominios de la Iglesia ya que desde la época carolingia

¹⁴⁰ DUBY, Georges. *L'Économie rurale et la vie des campagnes dans l'occident medieval*. Paris: Flammarion, 1977. Pág. 153.

¹⁴¹ CHALVET. *Une histoire...*, *op.cit.*, Pág. 79-81.

¹⁴² DELORT, R.; WALTER, F. *Histoire de l'environnement européen*. París: PUF, 2001. Pág. 62-69. Cit. en CHALVET. *Une histoire...*, *op.cit.*, Pág. 80.

umentaron poco a poco el número de cultivos temporales y de superficies sembradas menguando los límites de los bosques. Las deforestaciones no fueron masivas pero la falta de vigilancia y las necesidades de señores y campesinos hicieron que poco a poco los bosques se clareasen.

D'une manière générale, les travaux de déboisement suivaient un modèle identique. Armés de cognées et de haches, plus rarement de scies, les paysans s'attaquaient aux gros arbres. À l'aide d'animaux de trait, ils arrachaient ensuite les souches et mettaient le feu aux buissons restants. Après l'écobuage, on laissait le terrain profiter de l'enrichissement des cendres et se couvrir d'herbe. Le plus souvent, un pré de fauche servait aux besoins du pasturage pour plusieurs années. Puis on labourait la terre pour la semer en grains. Peu à peu, de proche en proche, ces anciens essarts devenaient des surfaces emblavées et l'on progressait encore dans le gonflement du terroir. (Chalvet, 2011: 84)

A todo esto hay que sumar, en el S. XII, la campaña de colonización por la que se fundaron numerosas localidades en todas las regiones de Francia. Muchas personas pertenecientes a las clases populares se sintieron atraídas por la aventura de abandonar su territorio y desbrozar una parcela para crear una parroquia y una nueva vida, generalmente siguiendo la iniciativa del señor o del soberano que les concedía privilegios limitando las exigencias señoriales. Así se aumentaba la densidad del hábitat, se aseguraban las rutas, las fronteras y las <<soledades boscosas>> y se acrecentaban las riquezas al aumentar las superficies trabajadas por el hombre, también se garantizaba la seguridad y la paz al reafirmar el poder político y militar frente a merodeadores y gentes de mala vida¹⁴³.

¹⁴³ La repoblación de zonas despobladas tuvo también en España dos grandes periodos, que abarcan del S.VIII al XI en los territorios de la cuenca del Duero, Toledo, valle del Ebro y sur de Cataluña; y del S.XII al XV en la mitad sur y la Corona de Aragón. Estas repoblaciones, sobre todo en la primera oleada, o bien se hacían sobre vastas extensiones prácticamente deshabitadas como la cuenca del Duero, o bien solían ser consecuencia del avance de las tropas cristianas sobre los territorios de Al-Ándalus que, en muchos casos, habían diezmado sensiblemente a la población e inutilizado sus campos de labor, por lo que se hacía necesario

A partir de técnicas distintas el lugar de la *silva* aminora progresivamente. En adelante la riqueza se concentraría sobre el *ager*, en un desplazamiento del sistema agro-silvo-pastoril hacia un sistema agropecuario de mayor escala. La mayoría de las tierras y del trabajo de los campesinos fue consagrado a los cultivos de una suerte de sistema de agricultura intensiva. El sistema extensivo fue cada vez menos utilizado por poco rentable y productivo. La forma de gestionar las tierras cultivadas, los ganados y los árboles fue cada vez más metódica y minuciosa. Los espacios boscosos donde se realizaban labores de pastoreo conservaban poco de naturales al ser recorridos, desbrozados y limpiados por el ganado y los campesinos de forma sistemática. Los bosques profundos, salvajes, libres de la intervención humana, fueron perdiendo cada vez más terreno, la mayoría de espacios boscosos eran una forma residual que crecía sobre suelos mediocres y difíciles de cultivar. Por el contrario, fueron incorporados árboles en otros entornos, como los frutales en las huertas o los jardines, entre las viñas o al borde de los caminos para proporcionar madera para la calefacción o la ebanistería y alimento para hombres y animales. Los árboles eran plantados, cuidados y podados en una gestión de previsión y rentabilización del espacio.

Como hemos visto, en la Alta Edad Media el uso de los bosques no tenía demasiadas distinciones sociales pero esto causó problemas de viabilidad que exigieron reglamentaciones. En un inicio existía bastante libertad para entrar en los espacios forestales y acarrear madera o cazar pero poco a

llevar a comunidades enteras desde el norte para restablecer el poder político y militar. Los repobladores recibían de los reyes exenciones y derechos en forma de Fueros o Cartas Puebla y, en gran medida, eran gentes que huían de la justicia, expulsados de otros territorios del norte o siervos que querían librarse de la tutela señorial. Un ejemplo paradigmático de estos fueros es el de la villa de Sepúlveda. <http://derecho.isipedia.com/primerohistoria-del-derecho-espanol/parte-6-la-espana-cristiana-medieval/16---reconquista-repoblacion-regimen-senorial-y-estructura-economica-en-la-espana-medieval>. Consultado el 15 de marzo de 2016.

poco las reglamentaciones y delimitaciones de los espacios acabarán por cambiar los usos y costumbres de las poblaciones, sobre todo del campesinado. Este proceso tuvo sus consecuencias en la alimentación, sobre todo en cuanto a la carne que, hacia el final de la Edad Media, en el caso de los campesinos se restringe a la carne de ganadería o de pequeñas presas mientras que el noble se atribuye los venados y las grandes piezas. Como también hemos visto el estilo de la caza era distinto, el plebeyo utilizaba trampas y lazos y el noble practicaba la caza a caballo con arma blanca, la halconería o la volatería fundamentalmente. Estas distinciones, así como el establecimiento de cotos privados y bosques señoriales, se inscriben poco a poco en el derecho y de forma distinta en función de la región, en una lucha de las familias nobiliarias que durará hasta el S.XVIII.

Le combat pour imposer ce privilège nobiliaire impopulaire fut donc long de plusieurs siècles.[...] Mais en dépit des protestations et des procès, les paysans se virent exclus de toutes les activités cynégétiques. De nouveau, cette appropriation des bois inscrit profondément sa marque dans les mémoires et les identités collectives, alimentant un conflit que ne s'éteignit pas jusqu'à la Révolution. (Chalvet, 2011: 101)

Los Carolingios crearon los cargos de *forestarii* para la vigilancia de los bosques reales y el mantenimiento de las piezas de caza. Ya en 1318 el rey Felipe V de Francia funda un servicio real específico de aguas y bosques encargado de la conservación de los mismos, la vigilancia de las aguas navegables, la caza y la pesca, la seguridad de los senderos, la recaudación de peajes y la aplicación de las ordenanzas en los bosques reales administrando justicia sobre las infracciones en los derechos de uso¹⁴⁴. El pueblo llano perderá el derecho a la extracción de madera verde

¹⁴⁴ Las primeras normas que encontramos en España sobre los usos de espacios forestales datan del S.XIII y están encaminadas a establecer las vedas y prohibiciones de usos sobre estos espacios. Véase CARLÉ, María del Carmen.

y se limitará a la madera muerta, ya caída de los árboles. En el S. XIII, en pleno proceso de crecimiento demográfico y expansión de las ciudades, la madera de calidad proveniente del monte alto se convertirá en un negocio muy lucrativo y también profesionalizado pero, sobre todo, en una necesidad estratégica para la economía y la política:

Nécessaire aux constructions de villes, de châteaux, de fortifications, de bateaux et d'armes, la matière ligneuse était devenue un enjeu politique, stratégique et économique. Dans le nouveau contexte des XII-XIV siècles, il fallait absolument préserver son renouvellement. Modifiant la coutume, les seigneurs et le roi firent alors rédiger une série de législations destinées à restreindre les prélèvements forestiers des rustres. (Chalvet, 2011: 92)

Muchos usos empezaron a ser de pago y se realizaron calendarios agrícolas para regular qué usos podían ser permitidos en cada época del año, así como se prohíbe que las bestias pazcan libremente por el bosque. En primavera, cuando el bosque se regenera, es cuando más se limita su uso, pero aun así no fue suficiente, los bosques continúan menguando. Muchos terrenos reservados se vallan para no permitir el acceso y preservar determinadas especies de mucha altura y edad, para las que los cortes son regulados y destinados a la construcción naval o urbana. Incluso los señores reclutaron un personal de vigilancia para hacer cumplir las reglamentaciones.

Ces nouveaux soins aboutissaient parfois à la division des bois de la seigneurie en deux secteurs distincts: la *silva communis* accessible aux rustres et una *silva* seigneuriale fermée aux activités du commun. En définitive, les communautés rurales furent progressivement exclues d'une partie des bois. (Chalvet, 2011: 94)

La segregación llevó a una privatización del espacio forestal por los señores laicos o eclesiásticos, y esto no sólo tuvo repercusiones jurídicas.

“El bosque en la Edad Media (Asturias-León-Castilla)”. En *Cuadernos de Historia de España*, nº59-60, Buenos Aires, 1976. Pág. 364-374.

Se estaba operando aquí un cambio en los modos de vida de la sociedad, en las construcciones identitarias y en el imaginario. Al final de la Edad Media, la *silva* no era la misma para el monje o el eremita que buscaban el retiro en las soledades boscosas, que para los señores y el rey que cazaban allí o que para los campesinos y los artesanos que la trabajaban. En el espacio de varios siglos los campesinos fueron encerrados en límites cada vez más estrechos y, en el S. XIV, la recolección, la caza y las actividades forestales fueron reducidas o prohibidas, tasadas y vigiladas o simplemente recluidas en la *silva communis*. La apropiación señorial de los bosques puso fin a prácticas profundamente inscritas en los modos de vida y en la organización del tiempo y del espacio rural. En la “civilización del bosque” todo campesino era un poco de todo, agricultor, ganadero, leñador, cazador, artesano, etc. A partir del S.XI los periodos y los modos de los usos forestales fueron regulados en función de las estaciones y el espacio y extraer madera fue cada vez más restringido y dedicado a los profesionales. En adelante confinado al trabajo agrícola el campesino cultivador desarrolla un sistema agrícola que se transforma y se uniformiza. Englobados en un mismo orden social y privados de derechos y de las riquezas del bosque, los campesinos luchan por defender sus antiguos usos contra los señores, lo que refuerza la cohesión de la comunidad rural. Desde el punto de vista de la historia social los últimos siglos de la Edad Media vieron también forjarse el mito del bosque como el lugar de la libertad que se disfrutó en un pasado mejor, es decir, el bosque de la nostalgia.

Sur plusieurs siècles, l’immense traumatisme provoqué par la confiscation de l’inculte au profit des seigneurs construisit une véritable conscience de soi, peu à peu inscrite dans la mémoire collective et les imaginaires. Dès le Moyen Âge, les roturiers firent de la forêt un espace mythifié de liberté en idéalisant un âge d’or lointain de total accès au bois et à toutes ses richesses, sans entrave financière ou juridique. (Chalvet, 2011: 98)

Visto como una victoria de la civilización sobre lo salvaje, de la piedra sobre la madera y de la cultura sobre la *silva* el tiempo de las grandes deforestaciones no ha llevado a un retorno al pasado sino a la decadencia del bosque salvaje. Lejos del modelo de la civilización romana, los bosques fueron integrados en la vida política, jurídica, económica, religiosa y cultural de la Edad Media, y diferentes intereses económicos o estratégicos se encontraron en sus territorios, lo que reclamará una reglamentación y los primeros indicios de modelos de gestión. Este nuevo paradigma de bosque gestionado no llega a desarrollarse plenamente a causa de las guerras, la Peste Negra y la pérdida de fertilidad de las tierras sobreexplotadas que causaron una disminución de la mitad de la población francesa (de 20 a 10 millones entre 1340 y 1450¹⁴⁵). En esos años el bosque recuperó terreno pero ya no volvería a ser como antes, los cimientos para la gestión del bosque moderno ya estaban puestos porque la legalidad consolidada en los siglos anteriores continuaba plenamente vigente.

2.- Las transformaciones del bosque literario en la era del humanismo

El <<tiempo de los bosques>> del que hablaba Chalvet llega a su ocaso a partir del S.XIII, siglo del crecimiento demográfico y de las ciudades que llevará a una deforestación intensiva. Culturalmente se está preparando la llegada al Renacimiento y la Edad Moderna, en la que el ser humano se convertirá en el único heredero de la tierra, y por ello en el gestor de todo el territorio. A esto hay que añadir el descenso generalizado de las temperaturas medias, en una época de clima frío y seco que abarca del S.

¹⁴⁵ CHALVET. *Une histoire...*, *op.cit.*, Pág. 107.

XIV a mitad del S. XIX, que provocó en toda Europa talas intensas para la extracción de madera dedicada a la calefacción¹⁴⁶. Del S. XIV al XVI Europa presenció el exterminio de la práctica totalidad las especies de animales salvajes que no podían ser domesticados pero también en la cuenca mediterránea así como en Francia y Gran Bretaña la deforestación llegó a un nivel sin precedentes¹⁴⁷. Italia, que ya había sufrido una deforestación severa en los siglos XI y XII, vio nacer la hegemonía de Venecia como potencia marítima. Debido a la necesidad de madera para construir barcos los bosques cercanos a la laguna de Venecia vieron sus límites mermados hasta ser confinados al pie de los Alpes. A finales del S. XV la República de Venecia tomará medidas para proteger los pocos bosques que quedaban en sus dominios pero éstas llegaron demasiado tarde y los venecianos se vieron obligados a comprar sus barcos en otros astilleros del mediterráneo. A finales del S.XVI, afirma Harrison, en el contexto de la guerra contra los turcos, la cuenca mediterránea no contaba con materia prima para satisfacer la demanda de barcos porque había perdido la práctica totalidad del monte alto donde se encontraban las especies adecuadas y los ejemplares suficientemente antiguos como para ser utilizados para este fin, por lo que la industria de la construcción de barcos encontró su auge en las costas del Atlántico y del Mar del Norte¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Sobre la “Pequeña Edad de Hielo” y sus consecuencias en la pintura desde el S. XIV al S. XIX véanse los artículos reseñados en SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, *op.cit.*, Pág. 158-159. En estos textos se ponen de manifiesto los efectos de las erupciones volcánicas en el oscurecimiento del cielo debido a las partículas de ceniza en suspensión, algo corroborado por los estudios climáticos y medioambientales pero que también podemos ver en las representaciones paisajísticas de los pintores.

¹⁴⁷ HARRISON. *Forests... op.cit.*, Pág. 92.

¹⁴⁸ Para más información sobre la degradación y mengua del bosque mediterráneo, en concreto en los siglos XV y XVI, es importante la consulta de THIRGOOD, Jack Vincent. *Man and the Mediterranean Forest: A history of resource depletion*. Londres: Academic Press, 1981. Pág. 46-54.

En todos los lugares y todos los tiempos la humanidad ha subyugado la naturaleza y exterminado especies para sus propios fines pero para Harrison lo que es radicalmente nuevo en la Edad Moderna es la ideología que acompaña a este exterminio, ya que nunca antes se había separado tanto al ser humano del resto de especies animales ni se había considerado a la humanidad como la única heredera de la naturaleza:

What has unprecedented about the human age, however, was the humanist ideology that accompanied its empowerment of means and ambition. Never before had an ideology so thoroughly divorced the human from the animal species and considered the earth as a whole the former's natural inheritance. (Harrison, 1992: 92)

En el Renacimiento y por consecuencia de éste y del desarrollo de las ciencias empíricas y las técnicas, así como el desarrollo del comercio y el descubrimiento de nuevas vías navegables (lo que implica la tala de más madera para construir más barcos y la dedicación de más terreno a la agricultura y la ganadería para alimentar a la creciente población) aparecerá por primera vez la amenaza del exterminio de las especies y de la completa deforestación. El hombre europeo empieza a ser consciente de su poder destructor y los componentes característicos de cada polo en la dicotomía civilización – salvajismo se desplazan. Como ya les había ocurrido a Adam Bell y a Robin Hood, la ciudad ya no será el refugio ante un mundo peligroso sino que ella misma será ese mundo. El inmoral, el traidor, el abyecto, operan desde el lugar mismo de la civilización y el antiguo salvaje se desprenderá de sus bajas pasiones y su falta de juicio. En este sentido, a nivel literario, el bosque será el lugar de la nostalgia lírica, signo del advenimiento de la época del humanismo. Esto ya lo vemos en Petrarca, donde el bosque (ya sin salvajismo) es un refugio del bullicioso mundo humano. En poemas como *Chiare, fresche e dolci*

*acquē*¹⁴⁹ (Petrarca, *Cancionero*, CXXVI) el poeta encuentra la paz y la intimidad en un bosque totalmente benigno que ya no es refugio de monstruos ni de proscritos sino del poeta que quiere huir del agobio de la civilización para encontrar un bello paisaje con árboles, flores y corrientes de agua, nada que ver con el salvaje ni con la selva oscura. Este sentimiento idílico del bosque en los tópicos del *beatus ille*¹⁵⁰ y el *locus amoenus*¹⁵¹ vino de la mano de la recuperación de géneros clásicos como la égloga, en el que el bosque se idealiza, se transforma en un jardín y se puebla de pastorcillos, ya sin monstruos, sátiros, ni herederos del cortejo dionisiaco. Aún podían encontrarse salvajes en los bosques literarios y plásticos del Renacimiento¹⁵², pero éstos ya no eran individuos subhumanos, animales, sino que son seres inocentes, afables y tiernos, muestra del cambio en la mentalidad operado respecto a la naturaleza y la sociedad, <<imagen que servía para tomar distancia de manera trágica o irónica de la civilización.>> (Santamaría Fernández, 2016: 166)

En este paisaje bucólico se inspiró un nuevo género, la novela pastoril, que encuentra en Jacopo Sannazzaro y su obra *Arcadia* (1504) su punto de

¹⁴⁹ PETRARCA, Francesco. *Cancionero* (1374). Trad. de Ángel Crespo. Madrid: Alianza, 2008.

¹⁵⁰ Literalmente, ‘dichoso aquel que...’, expresión con la que se alaba la vida sencilla fuera de la ciudad que proviene de los versos de Horacio (*Epodos*, 2,1): *Beatus ille qui procul negotiis, / ut prisca gens mortalium / paterna rura bobus exercet suis, / solutus omni faenore, / neque excitatur classico miles truci / neque horret iratum mare, / forumque vitat et superba civium / potentiorum limina*. Dichoso aquél que lejos de los negocios, / como la antigua raza de los hombres, / dedica su tiempo a trabajar los campos paternos con sus propios bueyes, / libre de toda deuda, / y no se despierta, como el soldado, al oír la sanguinaria trompeta de guerra, / ni se asusta ante las iras del mar, / manteniéndose lejos del foro y de los umbrales soberbios / de los ciudadanos poderosos.

¹⁵¹ Literalmente, ‘lugar ameno, agradable, delicioso’. Tópico literario que refiere a un terreno bello, de bosque abierto o sotobosque, que transmite tranquilidad y seguridad. Fue un tópico tratado por autores romanos como Teócrito, Virgilio y Horacio y recuperado por Petrarca y Boccaccio.

¹⁵² Sobre la imagen del salvaje en la pintura renacentista véase SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, *op.cit.*, Pág. 164-168.

partida. El protagonista marcha de la ciudad de Nápoles hacia Arcadia en busca de la tranquilidad y la paz. Allí encuentra lo que busca, la vida simple y pacífica de unos pastores que se comportan como poetas y filósofos y se dedican a la contemplación y la creatividad. Estos pastores, que no contaban con un sistema de leyes, vivían en un lugar cuyos paisajes están profusamente descritos pero en el que no pasa el tiempo. Era una comarca irreal poblada de pastores artificiales, cuyo comportamiento revela su procedencia, eran personajes cultos de la ciudad que Sannazzaro coloca en un lugar imaginario, caracterizado por los tópicos del *beatus ille* y el *locus amoenus*. Sin embargo, en esta evocación de una Edad de Oro, el bosque actúa como imagen de esta utopía perdida pero no representa el lugar de la esperanza de recuperar un pasado mejor ya que ha perdido todos los componentes que lo habían caracterizado. Es un bosque de la ausencia, un bosque desvitalizado que carece de belleza, maravilla y vida: <<Nuestras musas se han apagado; (...) las selvas están completamente mudas; los valles y los montes por el dolor se han vuelto insensibles; no se encuentran Ninfas o Sátiros por los bosques (...) ¹⁵³>>. Es un bosque nostálgico pero no por lo que posee sino por aquello de lo que carece, un bosque de la nostalgia desesperanzada: << toda cosa se pierde; toda esperanza ha desaparecido; todo consuelo ha muerto ¹⁵⁴>>.

En el *Orlando furioso* ¹⁵⁵ en cambio el bosque sigue estando lleno de aventuras, magia, monstruos y caballeros, un lugar utópico pero no en sentido petrarquista ni pastoril. Ariosto recoge la tradición del romance medieval en un momento en el que la caballería ya era una fábula del pasado, y posiblemente la recoja para criticar la política de su época,

¹⁵³ SANNAZZARO, Jacopo. *Arcadia* (1504). Ed. de Julio Martínez Mesanza. Madrid: Ed. Nacional, 1982. Pág. 160.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 161.

¹⁵⁵ ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso* (1532). Ed. de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz Muñiz. Madrid: Cátedra, 2002.

mediante una amarga y cómica ironía <<bitter comic irony¹⁵⁶>>, en la que los Estados italianos, dominados por potencias extranjeras, se veían en guerras irracionales entre ellos y traicionaban continuamente sus alianzas debido a los intereses y las ambiciones personales de los dirigentes. Las llamadas al orden, al control y a la *virtù* del humanismo tradicional representado en Maquiavelo ya no son compartidas por Ariosto:

While Machavelli dreamed of political redemption, Ariosto subjected the notion of *virtù* to irony, and it is precisely in the forests of the *Furioso* that such *virtù* goes astray in its own shadow. (Harrison, 1992: 94)

En los bosques de Ariosto la virtud humanista se extravía y se equivoca, encuentra su sombra. Los caballeros pierden sus caballos y vagan en busca por los bosques en una reactualización de la metáfora platónica del alma como un carro que conduce sus dos corceles (intelecto y voluntad) por la virtud o el vicio, un lugar común en el humanismo italiano. Sin la virtud para mantener el camino recto vagan en direcciones aleatorias por el bosque, lugar de la errancia erótica, de las tentaciones y de las pasiones caprichosas que alejan a los caballeros de su misión de defender la cristiandad dejándose llevar por el deseo erótico hacia Angelica. Los personajes sufren la alienación del deseo y el bosque donde vagan sin rumbo es el lugar de la desposesión de sí mismos. Orlando pierde totalmente la razón y degenera en un hombre salvaje de los bosques.

Harrison insiste en la maestría de Ariosto en la ejecución del texto por el correlato existente entre el discurrir de la narración y el de la lógica, ambos errantes y sin rumbo aparente en su trabajo. La propia estructura narrativa está llena de digresiones, no es lineal, se pierde en historias paralelas. El único centro que podría existir en este conjunto incoherente de episodios, que a su vez aparece en el momento central del poema

¹⁵⁶ HARRISON. *Forests...*, *op.cit.*, Pág. 93.

(Cantos XXIII y XXIV), es la emergencia de la locura de Orlando, pero más que un centro, la locura actúa como un vórtice que desencadena la irracionalidad y la violencia. Él, el caballero más formidable de la armada de Carlomagno, vaga por el bosque en busca de Angelica y encuentra a Mandricardo, guerrero sarraceno con el que combate pero que acaba huyendo. Persiguiéndole Orlando se encuentra de repente en un hermoso bosque idílico en el que encuentra inscripciones talladas en las cortezas de los árboles en las que dos amantes celebran su amor: Angelica y Medoro, otro guerrero sarraceno que ella había encontrado herido y del que se había enamorado. En un primer momento no cree que sea cierto, pero un pastor se lo confirma. Turbado, el héroe vaga de noche por el bosque llorando desconsolado y sufre un traspies que le deja aturdido, es aquí donde enloquece y se convierte en el *furioso*. Se quitará las armas, se desnudará y con una fuerza sobrehumana destruirá el bosque arrancando los árboles y arrojándolos al río durante cuatro días. Cuando acuden los pastores para saber qué ocurre han de huir y Orlando los mata a ellos y a sus ganados y destruye sus granjas. Como Yvain o Lancelot, Orlando deviene un auténtico salvaje¹⁵⁷, pero su desmesura no tiene precedentes, mata osos y bestias salvajes con sus propias manos para alimentarse de su carne cruda en el bosque y arrasa las granjas y los ganados.

En la guerra que libran contra los sarracenos los cristianos necesitan a Orlando y para ello es necesario que recobre el sentido, por lo que Astolfo viaja a la luna para extraer los pedazos del alienado cerebro de Orlando. Cuando éste recupera el juicio su furia será redirigida contra los sarracenos y los cristianos ganan la guerra. Encontramos de nuevo un final feliz.

¹⁵⁷ ASCOLI, Albert Russell. *Ariosto's bitter harmony*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Pero para Harrison¹⁵⁸ Ariosto va más allá con su historia y ataca el ideal de Petrarca que en su época están siguiendo muchos poetas petrarquistas, ajenos a la realidad de las cosas, cada uno con su Laura en un bosque idílico¹⁵⁹. Orlando destruye el bosque idílico de Petrarca. Medoro escribe un poema en el tronco de un árbol, un poema de claro estilo petrarquista y Orlando destruye el bosque y ensucia las aguas (“Chiare, fresche e dolci acque” de Petrarca) pero también mata a los pastores y los rebaños, tópicos de la poesía pastoril. No se puede, cree Ariosto, ser petrarquista en esos tiempos de guerra, la furia de Orlando en el bosque es la máquina infernal de la pólvora que encuentra su correlato histórico en las guerras que están destruyendo Italia. Harrison insiste en que la política de la época de Ariosto se había transformado en una arena dominada por una voluntad de poder anárquica. Esta voluntad de poder así como el deseo, la violencia y la rivalidad están interconectados en los bosques de Ariosto, que descubre su fatalidad mostrando a la época que se autoproclama humanista, mediante la ironía cómica y un “realismo encubierto”, lo que esa época no quiere ver de sí misma, su realidad velada, su lado oscuro, su sombra. Y lo hace mediante la literatura, que en este periodo es considerada como algo irrelevante desde el plano moral y político porque el estilo dominante, el petrarquismo, ha huido de la realidad en busca de un paisaje idílico y sentimentalista.

The world of the *Furioso* is not a utopia dissociated from history; rather, it is a revelation, in the realm of literature, of the dark passions that were disrupting society and precipitating the human age into irrational wars. (Harrison, 1992: 97)

¹⁵⁸ HARRISON. *Forests...*, *op.cit.*, Pág. 98-99.

¹⁵⁹ DURLING, Robert. *The figure of the poet in Renaissance Epic*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

En el trasfondo de la lectura que Harrison hace del humanismo y de Ariosto reposa la lectura de la *Carta sobre el humanismo*¹⁶⁰ de Heidegger y sus comentarios sobre el tópico <<El hombre es la medida de todas las cosas>> en *Nietzsche*¹⁶¹, en el que Heidegger se muestra muy crítico con ciertos conceptos heredados del humanismo de los que hablaremos más adelante. El bosque de Ariosto, imaginario, extravagante y maravilloso, muestra la sombra del humanismo con sus paradojas psicológicas, su voluntad de poder y su violencia.

The *Furioso* has a happy ending, to be sure, but in the forests of its comic irony the modern city reveals its abandon to impulses and forces it does not control, yet which carry the comedy forward toward its conclusion. (Harrison, 1992: 100)

El bosque de Ariosto es especular y servirá para mostrar la verdad de la propia ciudad, todo aquello que no quiere ver de sí misma. Todo lo contrario del petrarquista bosque idílico para alejarse de ese mismo mundo y del bosque nostálgico sin tiempo al que huye, desde ese mismo mundo, el protagonista de Sannazzaro.

El bosque, que en su sometimiento y mengua se retira cada vez más lejos de las ciudades, extiende sin embargo su sombra en el imaginario cultural. Manwood había escrito su tratado sobre los bosques con la esperanza de crear una conciencia de la necesidad de preservar esos santuarios naturales, algo que se vio reforzado con la publicación en 1664 de *Silva* de John Evelyn. Pero para mediados del S.XVII el problema de la deforestación en Inglaterra ya era algo acuciante. Desde los tiempos de Guillermo I en el S. XI las masas boscosas (no tanto las forestas) fueron retrocediendo y la dinámica continuó bajo los Tudor y los Estuardo en la

¹⁶⁰ HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2006.

¹⁶¹ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Trad. de Juan Martín Vermal. Barcelona: Destino, 2000.

convicción de que los bosques eran un obstáculo para el progreso y un refugio para la depravación. En los tiempos de Evelyn los problemas de abastecimiento de madera para la construcción de las flotas reales llevó a una toma de conciencia sobre la importancia económica y estratégica de los bosques¹⁶².

Esta toma de conciencia vino de la mano de un cambio de mentalidad en general con respecto a la naturaleza y a la concepción que el ser humano tiene de sí mismo. Los bosques habían dejado de ser oscuros, peligrosos y salvajes y se habían convertido en algo inocente, pastoril, domeñado por la fuerza humana e incluso utilizado como lugar de recreo y de juego. La inocencia, así como el peligro, habían cambiado de bando. El peligro estaba en casa, en la ciudad.

En las comedias de Shakespeare como *As you like it* o *A Midsummer Night's Dream* se continúan los patrones de la comedia que veíamos en las antiguas baladas del bosque inglés: disfraces, inversiones y confusión de leyes, categorías e identidades. En *As you like it* nos encontramos con los desterrados que se deshacen de la corrupción y las vanidades de la corte en favor de una autenticidad propia de los bosques, con hombres alegres que viven a la manera de Robin Hood.

Greenwood, then, is the upside-down world of the Renaissance court: a place where the conventions of gender and Rank are temporarily reversed in the interest of discovering truth, love, freedom, and, above all, justice. "You have said", remarks Touchstone, "but whether wisely or no, let the forest judge". And so the forest does. (Schama, 1995: 141)

En este sentido, afirma Harrison, los bosques de Shakespeare no aportan nada nuevo en lo relativo a la lógica de la comedia, pero no se puede decir

¹⁶² Para más información sobre los cambios en el paisaje y los problemas de abastecimiento en el escenario de la pérdida de masas boscosas en Gran Bretaña véase THOMAS, Keith. *Man and the Natural World*. Nueva York: Pantheon books, 1983.

lo mismo respecto de sus dramas, que sí aportan una nueva visión de <<la sombra de la ley natural>> que subyace a la crisis social y espiritual que sacuden los fundamentos tradicionales de la sociedad¹⁶³. La era cristiana había puesto fin a la sabiduría trágica al subvertir su base ideológica, pero esta visión trágica del mundo resurge con Shakespeare, por lo que Harrison se pregunta si no estaríamos en este sentido ante el final de la era cristiana, un final largo e indefinido que configuraría una era en sí mismo. Aunque Shakespeare no fue consciente de este posible final sí intuyó sin embargo su disolución a través de sus personajes y de sus flagrantes violaciones de la ley natural, los fundamentos que permanecen en la base de cualquier sociedad y ley. Sus depravados personajes como Macbeth, mediante la conspiración, la intriga y la falsedad, violan los más elementales y sagrados vínculos con los demás y después degeneran en un <<salvajismo del espíritu>>, retratando una convulsión total del orden natural de las cosas, de los fundamentos de toda ley social.

El propio término naturaleza se convierte en algo ambiguo. Por un lado alude a un estado anárquico presocial y prelegal (El Estado de Naturaleza del que más tarde hablaría Hobbes¹⁶⁴) y por otro a la base natural o no convencional de la misma ley humana, estos fundamentos a los que hacíamos referencia. Lady Macbeth¹⁶⁵ es uno de los personajes más corruptos, que pide ser desnaturalizada para poder cometer un crimen que está en la base de la ley social, el asesinato del rey en su castillo.

- ¡Espíritus agitadores del pensamiento, despojadme de mi sexo, haced más espesa mi sangre, henchidme de crueldad de pies a cabeza, ahogad los remordimientos, y ni la compasión ni el escrúpulo sean parte a detenerme ni a colocarse entre el propósito y el golpe! ¡Espíritus del mal,

¹⁶³ HARRISON. *Forests...*, *op.cit.*, Pág.100-101.

¹⁶⁴ HOBBS, Thomas. *Leviatán o la materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil* (1651). Trad. de Carlos Mellizo Cuadrado. Madrid: Alianza, 2009.

¹⁶⁵ SHAKESPEARE, William. *Macbeth* (1606). Buenos Aires: Altamira, 2000.

inspiradores de todo crimen, incorpóreos, invisibles, convertid en hiel la leche de mis pechos! Baja, hórrida noche: tiende tu manto, roba al infierno sus densas humaredas, para que no vea mi puñal el golpe que va a dar, ni el cielo pueda apartar el velo de la niebla, ni contemplarme ni decirme a voces "Detente".- (Acto 1º, escena 5)

Pero el desafío de Lady Macbeth a la naturaleza también tiene un componente de venganza ya que se siente agraviada al no haber podido dar a luz un vástago que perpetúe su linaje. Su esterilidad tiene su extensión en el paisaje natural, el brezal yermo donde las brujas comunican a Macbeth sus profecías: primero que será rey pero que no lo será después un hijo suyo; después que <<serás invencible hasta que venga contra ti el bosque de Birnam y cubran sus ramas a Dunsinania.>> (Acto 4º, escena 1). Macbeth no puede tomar en serio esta profecía que le habla del avance de un bosque después de todas las fechorías que ha tenido que realizar para tomar el poder y conservarlo:

-¡Eso es imposible! ¿Quién puede mover de su lugar los árboles y ponerlos en camino? Favorables son los presagios. ¡Sedición, no alces la cabeza hasta que el bosque de Birnam se mueva! Ya estoy libre de todo peligro que no sea el de pagar en su día la deuda que todos tenemos con la muerte.- (Acto 4º, escena 1)

La fórmula utilizada por Shakespeare para <<mover los árboles y ponerlos en camino>> es <<impress the forest, bid the tree unfix his earth-bound root>>. La palabra clave para Harrison es <<impress>> que, más que impresionar significa aquí reclutar, que es lo que va a ocurrir precisamente con el bosque de Birnam, cuando la armada de Banquo corte las ramas de los árboles y las utilice para camuflarse. Aquí los personajes, así como en las obras mencionadas de Shakespeare, se hacen servir del bosque y de la naturaleza para hacer realidad sus deseos en una confrontación de discursos sobre el poder natural y el del mundo humano. Así se pretende imprimir, reclutar el bosque:

Humankind is always “impressing” the forest in one way or another, stripping it, conquering it, cultivating it, conscripting it. Likewise the forest is always impressing those who lose their way in its labyrinth. The relation between forests and civilization during the Christian era is largely one of impression –what we called also the law’s shadow. (Harrison, 1992: 103-104)

El desenlace de Macbeth parece mostrar una justicia poética. El bosque de Birnam se cierne sobre Macbeth y su páramo yermo, simbolizando el triunfo de la ley natural sobre la barbarie de Macbeth. Operando otra vez bajo la treta y el engaño, ocultándose bajo las ramas de los árboles, devuelven la venganza a Macbeth con sus mismas armas. La ley vuelve a aparecer aquí en su base natural, en sus manifestaciones más primarias como la ley de la monarquía, de la genealogía o el parentesco (el árbol genealógico) venciendo a su estéril y magnicida enemigo.

3.- Del método cartesiano a la Ilustración: El bosque racional

Harrison sitúa a Descartes como padre de la Ilustración y a su binomio *Res cogitans / Res extensa* como el esquema que los Estados y nuevos científicos aplicarán a la gestión del bosque dentro del paradigma moderno de dominio y posesión de la naturaleza. El bosque se gestionará en su estatus objetivo: madera, aunque también tendrá utilidad en un sentido estético como parques de recreo o museos de la naturaleza. El desarrollo del empirismo a la hora de estudiar la *Res extensa* llevó a una nueva clasificación de los seres vivos que acabó por separar todavía más al ser humano de la naturaleza y a establecerse como dueño absoluto de la misma:

Un interés por la naturaleza taxonómico, clasificador, útil en definitiva. El conocimiento científico, antes que acercar al hombre del medio natural lo separó aún más, incrementó la escisión. El científico va más allá de poner un simple nombre, como hizo el hombre bíblico. Al volver a enunciar todas las especies, ordena, encasilla y separa a unos seres de otros. El cientifismo escinde totalmente al hombre del mundo natural, como si ya no formase parte del mismo. Por otra parte, el racionalismo cartesiano, al distinguir entre la sustancia pensante de la sustancia extendida impone un cisma irreversible entre el hombre y la naturaleza. Se asentaba sobre la convicción de que el conocimiento que se estaba generando acerca del mundo había de emplearse para ejercer el poder sobre todos los seres vivos de la Tierra. (Santamaría Fernández, 2015: 184)

En *La Gaya Ciencia*¹⁶⁶ Nietzsche dice que Dios ha muerto pero Harrison¹⁶⁷ nos invita a ir al mercado para preguntar al loco que anuncia la muerte de Dios cuándo se ha producido la defunción, a lo que el loco respondería que con el <<Pienso, luego existo>> de Descartes, el fundamento sobre el que reposa el nuevo edificio del conocimiento¹⁶⁸. Antes de llegar a esta verdad fundamental Descartes ha puesto en duda la veracidad de todo sistema de creencias y al encontrar esta certeza irrefutable basada únicamente en su propia racionalidad, crea también el espacio que fundamente la certeza de la existencia de Dios. Descartes salva a Dios porque éste actúa como garante metafísico de la verdad, de la correspondencia entre las ideas de la mente y las cosas reales, (Dios no me puede engañar, no todo puede ser producto de una fantasía) pero ese Dios

¹⁶⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *La Gaya Ciencia* (1882). Trad. de Pedro González Blanco y Luciano de Mantua. Barcelona: El Barquero, 2003.

¹⁶⁷ HARRISON. *Forests...*, *op.cit.*, Pág.108-114.

¹⁶⁸ Para la lectura del *Discurso del Método* de Descartes a través de Nietzsche Robert Pogue Harrison parte del análisis heideggeriano de la fundación de la metafísica moderna en Descartes, que aparece en: HEIDEGGER. *Nietzsche...*, *op.cit.*, Vol. IV. Previamente, el “primer” Heidegger ya había hecho un trabajo de “desbroce” de la tradición que le llevó a desmontar directamente el *cogito ergo sum* de Descartes en el parágrafo 6 de *Ser y Tiempo: El problema de una destrucción de la historia de la ontología*, al intentar establecer las bases de la pregunta que interroga sobre el sentido del ser y de la analítica existencial de *dasein*. HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo* (1927). Trad. de José Gaos. Madrid: F.C.E., 2001. Pág. 30-37.

ya no es el de la fe. La duda metódica proviene de la burla de la percepción que representó la revolución copernicana en astronomía, demostrando que la verdad está más allá de las apariencias y los datos de los sentidos y que el geocentrismo era una mera ilusión. Ante el engaño de los sentidos sólo queda encontrar un camino hacia la verdad a partir del sujeto y su pensamiento.

Antes de encontrar los principios del conocimiento Descartes relata (Partes II y III del *Discurso del método*¹⁶⁹) cómo había pasado el tiempo en una maraña de opiniones y creencias no fidedignas que le impedían diferenciar entre la verdad y la falsedad. Hasta que contempló las líneas de la geometría algebraica, que le inspiraron la forma de encontrar la verdad. Explicando cómo ha llegado a su intuición fundamental Descartes habla sobre la moral provisional que decidió seguir y utiliza la imagen de un bosque como lugar del error y del abandono, pero aquí sí hay un camino recto que seguir: el método (método en griego significa camino). En el bosque de la duda el método y su fiabilidad, a diferencia de la *selva oscura* de Dante, residen en la línea recta de la deducción matemática. Dante necesita de la ayuda divina para salir del bosque, y ésta llega en la figura de Virgilio, pero el sujeto del conocimiento cartesiano sólo necesita de sus propios recursos y del camino recto de la deducción matemática para salir del error y el azar. El bosque en Descartes es una alegoría general de toda la tradición de falsedades y creencias infundadas ante las que encontrará un camino de salida que llevará directamente a la Ilustración:

This detachment from the ways of the past, and Descartes's presumption to become methodically self-reliant in matters of action and knowledge, point to the post-Christian phenomenon that goes by the name of Enlightenment. (Harrison, 1992: 111)

¹⁶⁹ DESCARTES, René. *Discurso del Método* (1637). Trad. de Risieri Frondizi. Madrid: Alianza, 2011.

Que el bosque de Descartes es el bosque de la tradición Harrison lo demuestra a partir de otra analogía presente en la primera parte del *Discurso del Método*. En ella el ejercicio de la razón es comparado con la planificación geométrica de una ciudad construida desde la mente de un arquitecto y no como superposición de capas inconexas y de geometrías caóticas construidas a lo largo del tiempo y de las tradiciones. Continúa Harrison afirmando que es en el desierto donde Descartes se siente como en casa ya que allí la geometría y la abstracción no encuentran obstáculos, el desierto es un plano baldío cuya abstracción es el sueño del ingeniero y el planificador geómetra. Pero más allá de las analogías, la obra de Descartes se diferencia mucho de metafísicas, sumas y tratados teológicos medievales porque, hija de un nuevo tiempo heredero del humanismo renacentista, busca un saber útil y práctico. El *Discurso del método* no busca la salvación ni la sabiduría sino el poder, la autoridad y el dominio de la naturaleza, el lugar que antes ocupaba Dios <<in a secular confession of the will to power>> (Harrison, 1992: 113). El nuevo filósofo ya no es un santo, es un ingeniero que doma lo irracional, gestiona el mundo y aplica en él, gracias a las matemáticas, los proyectos diseñados por la razón. El mismo método que otorgue a Descartes una línea recta para salir del bosque del error será el que vuelva al bosque en el futuro para imponerse a él. Coincidencia o casualidad, curiosidad o no, Roma sufre en los años posteriores a la muerte de Descartes, bajo el papado de Alejandro VII, una de las mayores transformaciones de su historia al proyectarse el eje de la Via del Corso entre las recién construidas Piazza del Popolo y Piazza di Venezia, configurando un centro de calles geoméricamente trazadas que acabará con la dispersa y policéntrica ciudad en la que se habían superpuesto caóticamente capas desordenadas en las distintas épocas¹⁷⁰.

¹⁷⁰ KRAUTHEIMER, Richard. *Roma Alessandrina: The Remapping of Rome*

Esta separación del pasado y la realización de un método racional de conocimiento y acción es lo que conoceremos como Ilustración. En *¿Qué es la Ilustración?*¹⁷¹ Kant nos dice que es la edad adulta del hombre en la que la razón es la autoridad legislativa de todos los asuntos. La separación del pasado se llevará a cabo mediante una nueva concepción de los problemas y mediante una crítica racional a lo que ese pasado representa, es decir, una crítica a la tradición de la que la Ilustración es heredera. Después de la Guerra de los Cien Años y la Peste Negra, el hombre de los tiempos modernos y contemporáneos ha pensado que por fin se había acabado la época medieval. También en lo relativo al bosque y a la naturaleza, que en adelante serán alumbrados por la razón:

Après un long parcours de plusieurs millénaires, l'homme <<civilisé>> se pensait définitivement <<sorti du bois>>, détaché de la sujétion que devaient éprouver ses ancêtres par rapport à des forces naturelles autrefois considérées comme imprevisibles et incontrôlables. Néanmoins, cette foi inébranlable n'était pas exempte de questionnements. (Chalvet, 2011: 132)

Pero las quejas por la desaparición de los bosques, muchas veces como reminiscencia de un paraíso verde perdido en un tiempo que siempre fue mejor, ya existían en el S.XVI¹⁷². En un primer momento fueron los agentes del rey de Francia, los de *Eaux et Forêts*¹⁷³, los que enviaban sus

under Alexander VII. Nueva York: Vassar College, 1982.

¹⁷¹ KANT, Immanuel. *¿Qué es Ilustración?* (1784). Trad. de Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid: Alianza, 2007.

¹⁷² CHALVET. *Une histoire...*, *op.cit.*, Pág. 131-153.

¹⁷³ Administration des Eaux et Forêts. Institución encargada de la reglamentación y gestión de los bosques reales o públicos a lo largo de la historia de Francia, cuyo origen se remonta a 1219 con las primeras reglamentaciones sobre la explotación y venta de madera. Las funciones de los agentes forestales fueron progresivamente expandiéndose. No sólo dirigían las podas y las talas sino que representaron una importante fuente de ingresos para el Estado mediante la recaudación de impuestos, la imposición de sanciones por malas prácticas y el cobro de licencias de uso y explotación. En 1669 el ministro Colbert publicó la ordenanza que marcó la gestión del bosque francés y de la propia institución hasta

informes con un tono alarmista sobre la desaparición de los bosques. También lo hicieron después de la Revolución con el añadido de parlamentarios, miembros de la academia, de las universidades o de las sociedades reales de medicina y ciencias, incluso de viajeros extranjeros. Esta concepción se difundió al conjunto de la población. Se buscaban culpables, se hacían informes con cálculos y datos y se proponían medidas para evitar la despoblación de los bosques. Desde el S.XVI a la época de la industrialización la delincuencia forestal se presentó a menudo como el mal absoluto que estaba acabando con los bosques, desde el ladrón de leña al agente estatal que se corrompía para buscar su beneficio aumentando los cortes o malvendiendo la madera. En cualquier caso, se acusaba a los semejantes, nunca a agentes externos o naturales como el sensible enfriamiento del clima. Y, por supuesto, ya no se aludía a un castigo divino.

A pesar de la ingente cantidad de descripciones y lamentos, en la época moderna es difícil encontrar algún texto que hable del fenómeno del empobrecimiento del bosque francés desde una perspectiva global. El agente de *Eaux et Forêts*, que no sabía silvicultura, veía en el bosque lo que quería ver, es decir, o un bosque mal gestionado que debía ser expropiado por la corona o una masa forestal entendida como recurso cinegético o para la construcción de navíos. Esta falta de óptica también existía en los notables locales o en los viajeros que atravesaban un territorio que desconocían. Los propietarios que tenían bosques con maderas raras alimentaban las descripciones catastrofistas para aumentar el precio de su madera.

pasada la Revolución. El problema que intentaba resolver la ordenanza era el de la escasez de recursos, la regeneración del bosque en un sistema sostenible y la protección del monte alto. Sin embargo, fueron numerosos los casos de sobornos y corrupción de los agentes y oficiales de la administración, lo que imposibilitó la puesta en práctica de la ordenanza en la totalidad del territorio e incentivó el surgimiento de conflictos entre los distintos modelos de gestión.

La gestión de la naturaleza por parte del hombre se revelaba inquietante. En la modernidad el hombre se había hecho consciente de su fuerza pero también de su potencial para destruir un potencial indispensable. La explotación de las riquezas naturales y la gestión antrópica de la naturaleza hacían crecer los interrogantes. Dejando de elogiar la deforestación un nuevo pensamiento criticó a una humanidad insensible ante su destrucción e inconsciente del peligro para el presente y para el futuro por la desaparición de sus medios de subsistencia. Con el desarrollo desde el racionalismo hasta el positivismo, las lentes con las que había que mirar la naturaleza eran las de las ciencias.

Gidés par cet état d'esprit, les mathématiciens et les géomètres avaient dessiné un espace qu'ils voulaient rationnel, un espace dans lequel les forêts ne représentaient plus les étendues <<sauvages>> et mystérieuses des mythes et des légendes, ni l'univers merveilleux et enchanté des nymphes, des muses ou des magiciens. (Chalvet, 2011: 140)

Sin embargo, en los tiempos del triunfo del mecanicismo y del dominio de la naturaleza no se dejó de sentir una relación emocional con el bosque que se manifestó en la literatura popular. Los escritores de cuentos conservaron los sueños y el bosque maravilloso de antaño. Quizá el caso más obvio sea el de Charles Perrault (1628-1703), académico que había sido letrado al servicio de Colbert. En sus cuentos, como en *Pulgarcito* o *Caperucita roja*, el bosque sigue siendo salvaje y misterioso, poblado de hadas, magos, animales extraordinarios, lobos y osos. Estos seres fantásticos vivían en un bosque seductor y a la vez inquietante que se revela como un espacio iniciático que el joven héroe debe atravesar.

En la *Encyclopédie* editada por Diderot Le Roy, guardián del parque de Versalles, nos ofrece la voz de *forêt*¹⁷⁴: <<Amplia expansión de conjuntos

¹⁷⁴ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / par une Société de gens de lettres ; mis en ordre et publié par M. Diderot, et quant*

de árboles opuestas a áreas pequeñas como las arboledas>>. Su característica fundamental es el verdor. Le Roy reconoce que el bosque debe ser protegido y que siempre ha sido importante, ahora que ya no es sagrado ni hay un culto hacia él lo necesario es cuidarlo y conservarlo. Es decir, hay un cambio radical respecto al pasado en el bosque de la *Enciclopedia* y la Ilustración, del antiguo culto se pasa a la utilidad pública. Este culto revela para Le Roy que los antiguos ya sabían de la necesidad de conservar los bosques pero que erraron, en su opinión ilustrada, en adjudicarlo a supersticiones. Después Le Roy critica el mal uso y la mala gestión de los bosques de su época. La importancia vital del bosque ha sido vista en todos los tiempos, así lo demuestran la cantidad de leyes al respecto, pero la ley sólo ha servido para castigar y no para prevenir. Es necesario, continúa Le Roy, corregir la ignorancia en materia de bosque y hacer una buena gestión del mismo basada en la experiencia. La *Enciclopedia*, en general, es una apología del empirismo dentro del paradigma cartesiano de la distinción entre sujeto de conocimiento y objeto de análisis al cual se aplica el saber basado en la experiencia. Esta utilidad pública de la que habla Le Roy es económica pero también estética, para el placer, como paisaje, parques, etc.

Ha desaparecido en el artículo de Le Roy toda la densidad simbólica del bosque. Al contrario que en Manwood, en Le Roy no se menciona la cuestión de la vida salvaje, el bosque como hábitat ha desaparecido, y esto es porque ha sido concebido en términos de madera y de su valor de uso, es decir, en cuanto a los derechos del Estado, de los propietarios o de las próximas generaciones sobre el bosque. No hay derechos del bosque mismo o de su vida salvaje, como sí los había en Manwood, donde

à la partie mathématique, par M. d'Alembert. Tomo XV. Puede consultarse online a través de Bibliothèque National de France y Bibliothèque de Genève: http://www.e-rara.ch/gep_r/doi/10.3931/e-rara-16690

estaban garantizados por la soberanía real. En Le Roy el bosque es una parte de la posesión natural del hombre, es utilidad.

En resumen, el bosque es un conjunto de árboles, madera cuantificable y útil. La ciencia que aplicará las matemáticas para el cálculo de los volúmenes de madera en determinada topografía, para el cálculo del crecimiento de las especies vegetales y los marcos temporales para la tala y poda nacerá en Alemania en la segunda mitad del S.XVIII (*Forstwissenschaft*) y pronto se expandirá al resto de Europa y Norteamérica. El análisis matemático se aplicará al bosque y lo transformará efectivamente, de la diversidad a la uniformidad. El bosque de Descartes se aplicará al natural, se geometrizará y se crearán hileras de árboles de la misma especie en líneas rectas donde las variables naturales y salvajes se reduzcan al mínimo¹⁷⁵.

Algebra and geometry, which served as the basis of Descartes's method for pursuing indubitable truth, become the basis of the new science of forestry. Thanks to such method the forest ceases to be the place of random errancy and becomes an orderly chessboard. As it becomes a calculable quantity, it also becomes geometric. (Harrison, 1992: 123)

De hecho, Harrison alude a la situación en EEUU hoy, donde se encuentran en lucha dos formas de comprender el bosque, el de los ingenieros y economistas, bosque de la utilidad, y el de los que defienden que el bosque es un santuario. Estos últimos deben utilizar términos de utilidad para poder entrar en el debate y legitimar sus argumentos. La vida salvaje también ha de ser útil para el ser humano¹⁷⁶.

¹⁷⁵ LOWOOD, Henry: "The calculating forester: quantification, cameral science, and the emergence of scientific forestry management in Germany". En *The Quantifying spirit of the Eighteenth Century*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1991, pág. 315-342.

¹⁷⁶ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 123-124.

La madera, materia prima y recurso energético, fue fundamental en el auge económico, y adquirirá un valor mercantil en crecimiento constante aunque su transporte sea delicado y costoso. Con el auge ininterrumpido del precio de la madera y por tanto de la explotación, el bosque, capital económico, reclama una mejor gestión y planificación así como investigación y conocimientos específicos¹⁷⁷. La gestión de los recursos se hace más racional y rigurosa, se trazan cartografías y se construyen caminos que permitan el transporte de grandes cantidades de material extraído, se protegen los árboles portadores de semillas que permiten la regeneración natural, se cuadrícula los bosques para una mejor vigilancia y gestión, etc. A esto contribuyó en el S.XVIII, como decíamos, el mejor conocimiento de la botánica y la silvicultura.<<À l'opposé des déserts médiévaux, les massifs boisés de l'époque moderne devaient être intégrés à l'espace ordonné de la mise en valeur économique.>> (Chalvet, 2011: 117)

Además muchos elaboran informes sobre los bosques vírgenes con sus especies autóctonas del nuevo mundo, de las cuales muchas se intentarán aclimatar a Europa. Se necesitaba conocer los crecimientos anuales, el ciclo de vida de cada especie y la posibilidad de introducir especies lejanas. Ya no sólo era un cuestión erudita de personalidades como Linneo, Humboldt o Buffon sino cuestiones esenciales para las forjas, los explotadores del bosque, la Marina o la administración. El crecimiento y la vida de los árboles no se dejaba ya en las únicas manos de la naturaleza, el bosque ya no era fruto de la Providencia sino de la gestión racional y de la intervención del hombre en su ordenación y crecimiento. En un sentido estético, lo ordenado era bello, lo útil también:

¹⁷⁷ CHALVET. *Une histoire...*, *op.cit.*, Pág. 111-129.

Dans l'esprit des élites, le milieu était admiré s'il était ordonné et pourvoyeur de richesses agricoles. Une nouvelle conception de la beauté du paysage se dégagait: ce qui était utile était beau. Les notables de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e affichaient une prédilection pour les campagnes exploitées et bien délimitées, suivant en cela les principes de régularité et de symétrie que l'on retrouvait dans les jardins à la française. (Chalvet, 2011: 118)

Los bosques franceses continuaban en el S.XVII siendo en gran medida propiedad de los señores, sean laicos o eclesiásticos, pero ellos eran conscientes de su valor como recurso y como mercancía y desearon también una mejor gestión que asegurase el futuro y la máxima rentabilidad. Esto era contrario a las necesidades de los campesinos. En una época de crecimiento económico y demográfico y de una incipiente industrialización el mundo rural vivía encerrado en sí mismo y las cosas no habían cambiado demasiado desde el final de la Edad Media. Los campesinos necesitaban entrar al bosque para alimentar al ganado y extraer madera para la calefacción y la construcción de útiles, lo que no favorecía los intereses del propietario. El conflicto estaba garantizado.

Se sustituyeron algunas especies antiguas por la plantación de coníferas de crecimiento rápido para la extracción de madera, resina y pasta para papel, que eran indigestas para el ganado. La propiedad privada se afirmó, sobre todo en el S.XVIII, producto de las teorías individualistas y liberales. El propietario delimitaba un espacio de prohibición para los campesinos mediante fosos o vallas, lo que llevó a conflictos generalmente arbitrados por el Estado. Los agentes de Eaux et Forêts redactaban informes y calculaban las superficies necesarias para la supervivencia del campesinado conservando una reserva para el propietario pero los campesinos no estaban dispuestos a perder sus antiguos derechos de uso, que los propietarios no aceptaban porque querían extraer todo el beneficio posible de sus tierras sin la intervención de la comunidad. Para aprovechar

el alza de los precios y la creciente demanda de madera para la obras y la industria los propietarios habían invertido importantes sumas en la limpieza y renovación de sus bosques, también creando vías o caminos hacia los ríos y los puertos para facilitar su transporte, y les resultaba incómoda la presencia de ganados y las extracciones de los campesinos, de los que deseaban liberarse. Triunfaron durante la Revolución ya que en 1790 y 1792 se promulgaron leyes que defendían la propiedad privada y los derechos de los propietarios por encima de los sistemas comunales de explotación y uso. Se pretendía erradicar estos sistemas pero tuvieron que transigir en los bosques por lo que éstos representaban para la supervivencia de los campesinos. La ley de 1801, completada por el código forestal de 1827, reconocía las propiedades privadas y las colectivas, los macizos forestales acordados para las comunidades por acantonamientos debían ser bosques comunales. Los bosques particulares eran, por su parte, reconocidos como bienes privados.

L'avènement du bois comme potentiel à exploiter et cultiver, comme objet de commerce et comme propriété privée, a suivi un cheminement singulier sans <<progression>> linéaire, irremédiable et évidente. Les changements se sont produits par à-coups, en fonction des guerres, des crises, des révolutions politiques et sociaux, des changements techniques, des mouvements de la philosophie, des idées et des mentalités, de l'ouverture de marchés, de la croissance discontinue de la démographie... Non uniforme dans le temps, la mise en place d'une exploitation sylvicole <<moderne>> a été totalement distinct selon les régions et selon les usagers. (Chalvet, 2011: 129)

4.- Las contradicciones de la Ilustración con el bosque originario

Más allá de su explotación el bosque es también la sombra de la ideología de la Ilustración: un espacio opaco para la civilización que existe en relación con él, lugar de fantasías, paradojas, engaños y nostalgias. Como veíamos el bosque empieza a ser valorado desde un punto de vista estético como consecuencia del cambio de óptica hacia la naturaleza operado durante la modernidad. Encontraremos en el S. XVIII este sentido estético de la naturaleza, un placer y un misterio aportado por los árboles.

Tous en faisant appel à sa raison et à sa puissance, l'homme occidental ne pouvait s'empêcher de ressentir une relation plus émotionnelle à la forêt. L'utile se joignait à l'agréable et à l'esthétique, la rationalisation se conjugait aux affects et aux attachements sentimentaux. (Chalvet, 2011: 140)

En el triunfo de la civilización del siglo de las luces y del ser humano como dueño y señor de la naturaleza se producirán también reflexiones críticas sobre los inicios de la propia civilización, inicios que, como ya hemos visto en el caso de Roma, estarán ligados al bosque. En la Ilustración encontraremos dos grandes ejemplos de visiones sobre el bosque originario en el contexto de la reflexión crítica sobre la sociedad, la cultura y la educación del S.XVIII. Estos serán Giambattista Vico y Jean Jacques Rousseau.

La *Ciencia Nueva*¹⁷⁸ (1744) de Vico es una de las obras más importantes no sólo de la Ilustración sino de toda la tradición filosófica occidental. Es considerada una obra de referencia y precursora de los románticos, Hegel y Marx por su introducción de una nueva forma de concebir la historia de

¹⁷⁸ VICO, Giambattista. *Ciencia nueva* (1744). Trad. de Rocío de la Villa. Madrid: Tecnos, 2006.

los pueblos que cimentó los fundamentos de la lingüística, la antropología y las ciencias humanas ya que reivindicó el papel de la retórica como guía maestra en la transmisión cultural.

Vico aplica a los mitos antiguos una psicología genética que le lleva a la profundidad de los bosques prehistóricos para descubrir el origen de las “instituciones universales” (religión, matrimonio y ritos funerarios). La *Ciencia Nueva* ofrece unas intuiciones imaginativas basadas en fábulas que hacen su teoría inapelable, pero estas fabulaciones son las que hacen interesante lo dicho por Vico. Con él nos introducimos en la lógica de la tragedia que podemos encontrar en los mitos de la antigüedad sobre el bosque. La tragedia revela una colisión fatal entre leyes divergentes que se da en la frontera, en los límites entre ciudad y bosque.

Después del diluvio, explica Vico, los bosques primevales se extendieron por toda la Tierra. Los descendientes de Noé fueron hombres bestiales, gigantes, que vivían entre las ramas y las hojas y que habían perdido prácticamente su humanidad. Era una libertad bestial, sin autoridad, sin padres. No había ley, familias ni matrimonio, tampoco ninguna noción de una ley más alta que los meros deseos o instintos. Los incendios hicieron que descubrieran que había un cielo encima de ellos y del bosque y que éste les hablaba a través de los rayos y los truenos. Como realmente no veían nada ni nadie que lanzase esos rayos “pintaron” un animal que estaba más allá de las copas de los árboles, dotaron al cielo de cualidades animadas y crearon en sus mentes una imagen de algo que estaba en un orden superior al suyo¹⁷⁹. Este sería el primer acto de humanización por la primera idea humana, la de Júpiter, padre del mundo, que con el tiempo reinará sobre el resto de dioses ideados en la Antigüedad. Poco a poco el ser humano se perfeccionaría a partir de esta primera idea de la que, con el

¹⁷⁹ *Ibid*, pr. 377.

tiempo, se crearía la ciencia, la metafísica o las instituciones de la justicia humana. A partir de aquí, ya despiertos de su estupor ante los rayos y los truenos, moderaron su bestialidad y empezaron a crear un mundo cívico.

La autoridad de Júpiter hablaba por signos celestiales, los hombres estaban sometidos a algo externo a ellos. De esta forma, la naturaleza se vuelve misteriosa pero a la vez llena de sentido, se vuelve un mundo porque hay un logos, un lenguaje que Dios habla a través de la naturaleza y que el hombre debe interpretar. En este sentido, el lenguaje de la naturaleza precedió al lenguaje humano o al lenguaje fonético, un lenguaje que usaba signos como el cielo, la luz, el canto de los pájaros o los truenos. La religión, primera institución universal de la humanidad para Vico, ofreció un horizonte de sentido que hizo de la tierra un mundo y no un mero hábitat. La idea de divinidad implica la idea de providencia, de una intencionalidad y un orden pleno de sentido. Dios no se muestra directamente, se revela mediante el ocultamiento y por eso ellos, que esperaban signos de Júpiter y su providencia sobre el futuro, crearon la primera ciencia para interpretar los signos de la naturaleza y los auspicios. La necesidad de interpretar los auspicios hizo del bosque primeval un lugar incómodo ya que Dios se mostraba fundamentalmente en el cielo y la bóveda cubierta de los bosques imposibilitaba una visión abierta del mismo y de las revelaciones divinas:

We find here in Vico's text a fabulous insight, for the abomination of forests in Western history derives above all from the fact that, since Greek and Roman times at least, we have been a civilization of sky-worshippers, children of a celestial father. *Where divinity has been identified with the sky, or with the eternal geometry of the stars, or with cosmic infinity, or with "heaven", the forests become monstrous, for they hide the prospect of god.* (Harrison, 1992: 6)

Las primeras señales de Júpiter, el rayo y el trueno, deben haber sorprendido a algunos de estos gigantes en el acto de cópula y esto les

llevó a entender que debían hacer perpetua esa unión y ser monógamos. El matrimonio para Vico es la segunda institución universal de la humanidad. Esto exigía salir del bosque como lugar incivilizado, un lugar de dispersión e individualidad, polígamo e incestuoso, sin ley; en el claro del bosque se debía crear un lugar para preservar la familia. De esta forma, del árbol del roble se pasa al árbol genealógico. Pero el claro del bosque no era suficiente, para plantar el árbol genealógico había que asegurar el lugar de residencia bajo los auspicios de Dios, y así surge el entierro de los muertos. El entierro garantiza la apropiación total del terreno con su sacralización y la familia define su lugar de pertenencia arraigando en el mismo suelo donde estuvieron sus ancestros. Siguiendo al cielo, los gigantes nacen en la tierra y la declaran como suya por haberla abierto en el bosque, fundado su familia y enterrado allí a sus ancestros. El análisis del texto de Vico lleva a Harrison a resumir los fenómenos que venimos viendo desde el principio del estudio respecto a la carga simbólica del árbol y del bosque, es decir:

[...] the appropriation of the forest as a metaphor for human institutions. Human beings have by no means exploited the forest only materially; they have also plundered its trees in order to forge their fundamental etymologies, symbols, analogies, structures of thought, emblems of identity, concepts of continuity, and notions of system. *From the family tree to the tree of knowledge, from the tree of life to the tree of memory, forests have provided an indispensable resource of symbolization in the cultural evolution of humankind.* (Harrison, 1992: 7-8)

La apertura sobrenatural de un tiempo lineal que se abre paso en medio de una naturaleza cíclica de generación y decadencia es la paradoja que permanece, en el análisis de Harrison¹⁸⁰, en el nivel más profundo de la hostilidad que siempre ha existido entre el orden social y los bosques que delimitaban las fronteras de ese orden. Los bosques yacen por debajo de la

¹⁸⁰ HARRISON. *Forests...*, *op.cit.*, Pág. 1-13.

condición lineal del tiempo, por eso pueden confundir la psicología de la orientación humana y por eso encontramos tantos y tantos ejemplos de individuos que vagan por el bosque y pierden la orientación en el espacio y en el tiempo, sufriendo experiencias que les llevan a la confusión y a la pérdida de su “humanidad”.

Vico desarrolló una creativa arqueología de los orígenes metafóricos y poéticos del pensamiento, lo que él llamó la <<sabiduría poética>>. La mente primitiva es concreta, no abstracta, y concibe el mundo a partir de caracteres poéticos, personificaciones de conceptos genéricos. Estos caracteres poéticos dan cuenta del origen de las deidades antiguas. Cibele será la tierra, Neptuno la extensión ilimitada del mar, Flora la reunión de todas las especies de flores, etc. En un siguiente nivel de abstracción los caracteres poéticos representarán valores como la valentía en el caso de Aquiles y la astucia en el de Ulises. Vulcano nos hace volver al caso de los primeros que clarean el bosque. Vulcano, imagen de la capacidad técnica, está emparentado con los cíclopes, imagen de la piedad y de los temerosos de Dios (los gigantes de Vico). El *lucus* ya hemos visto que es el nombre para el claro del bosque pero también es el ojo de los cíclopes. Ulises le deja ciego al cíclope con un tronco quemado trayendo de nuevo la oscuridad de los bosques para los cíclopes. Vulcano, maestro del fuego, incendia el bosque para poder construir armas y para crear el rayo de Zeus pero esto puede significar abrir el claro del bosque para poder leer las señales, como si el claro fuese un ojo para poder ver el cielo desde el que Zeus se manifiesta. El fuego era sagrado porque permitía ver las intenciones de Dios. Vulcano, quemando el bosque (obstáculo de la visibilidad y del conocimiento) preparaba la futura ciencia de la época ilustrada. *Lucus* es el lugar originario de la contemplación, la ciencia como predicción de hechos y mirada hacia el cielo encuentra aquí su origen y su vocación.

Vico es un humanista pero no es triunfalista. La sucesión de las instituciones en su filosofía de la historia es entrópica. El bosque, siguiendo las interpretaciones de Vico, es el lugar de la perdición de la humanidad. De hecho el bosque volverá a dominar porque en la civilización se esconde una ley de disolución que conduce el sistema al desorden ya que cuando una civilización alcanza su plenitud se produce un estado de relajación moral que conduce a los placeres disolutos, la lujuria, el derroche y la depravación, que prepararán el terreno para una vuelta al salvajismo. Cuando la mente humana alcanza su máximo nivel de abstracción la razón se vuelve irónica, construyendo imágenes que visten la máscara de la verdad. Resulta inevitable recordar a Tácito. Tras la sucesión de las instituciones en la historia, la degeneración irónica llevará a la ciudad a ser un bosque figurado de personas solitarias donde el salvajismo esté al acecho. Como le pasó a Roma, primero será la degeneración, luego el barbarismo (hombres venidos de los bosques) y al final la masa forestal vuelve a cubrir la ciudad y a cerrar el *lucus*, como pasó con el foro romano transformado en pastizales para el ganado en la era más oscura de la ciudad.

El caso de Rousseau es muy particular porque es contradictorio, es crítico contra la edad de la crítica, ilustrado y romántico al mismo tiempo, soñador narcisista, defensor de la inocencia natural, crítico de la sociedad institucional, etc. Pero es él mismo el que escribe en 1765 un proyecto de constitución para Córcega en el que la naturaleza es tratada desde una perspectiva absolutamente utilitarista desde la referencia a la capacidad de la isla para ser autosuficiente económicamente y donde el bosque aparece sólo como un recurso potencial de explotación. La razón será el puntal desde el que se asiente un estudio empírico que busque la previsión y la gestión de los recursos naturales presentes y futuros. Sin embargo su visión de la naturaleza en otros textos es radicalmente distinta, opuesta, ya

que la naturaleza aparecerá como el lugar nostálgico del pasado que albergaba la natural inocencia perdida del hombre. Como él mismo comenta en las *Confesiones*:

[...] sumergido en el bosque, buscaba y encontraba la imagen de los primeros tiempos cuya historia trazaba con orgullo; atacaba las miserables mentiras de los hombres, osaba poner al desnudo su naturaleza, seguir los progresos de los tiempos y las cosas que la han desfigurado y, comparando el hombre del hombre con el hombre natural, mostrarles en su pretendida perfección la verdadera fuente de sus miserias. Exaltada por aquellas contemplaciones sublimes mi alma se alzaba hasta la divinidad y, viendo desde allí a mis semejantes seguir el ciego sendero de sus prejuicios, de sus errores, de sus desdichas y de sus crímenes, les gritaba con una voz débil que ellos no alcanzaban a oír: <<Insensatos que os quejáis sin cesar de la naturaleza, sabed que todos vuestros males proceden de vosotros mismos¹⁸¹.>> (Rousseau, 1997: 532-533)

Rousseau nos dice que de estas meditaciones surgió el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*¹⁸². En este escrito, activando los recursos de la intuición, Rousseau pretende descubrir dentro de sí mismo y su profundidad cómo era el hombre antiguo y qué sentimiento tenía de la naturaleza. La intuición le lleva a imaginar al hombre natural vagando solitario, inocente y feliz por el bosque. Rousseau reconoce que no tiene pruebas sobre el hombre natural ya que mire a donde mire el estado original de la naturaleza y del hombre se han borrado, lo que le empuja es la crítica al hombre moderno. Desde su punto de vista, cuanto más conocimiento construye la raza humana en su continuo progreso más se le priva del conocimiento de sí misma. Al no poder ser demostrada empíricamente la naturaleza humana original debe ser intuida mediante la sensibilidad natural del alma por debajo de las apariencias, las

¹⁸¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las Confesiones* (1770). Trad. de Mauro Armiño. Madrid: Alianza, 1997.

¹⁸² ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos* (1755). Trad. de Antonio Pintor Ramos. Madrid: Tecnos, 2010.

convenciones, los prejuicios y las corrupciones que la han ocultado a lo largo de la evolución histórica y social. Rousseau descubre en sí mismo un sentimiento de la naturaleza más verdadero que el que se puede alcanzar con la ciencia. El bosque satisface las necesidades y asegura el bienestar del hombre natural que, en la intuición de Rousseau, se basa en dos principios: el principio de autoconservación y búsqueda del bienestar y el principio de repugnancia ante el sufrimiento de las demás criaturas, especialmente los demás seres humanos. Aquí el bosque aparece como escenario de los orígenes pero, si leemos las *Confesiones*, vemos cómo el bosque es un correlato de las intuiciones de Rousseau, allí se da cuenta de lo que el hombre ilustrado está haciendo con la naturaleza. Saliendo de la ciudad e introduciéndose en el bosque Rousseau encuentra la separación necesaria para poder juzgar y criticar a la sociedad de su época, sus dos modos de ver la naturaleza dependen de que él se encuentre dentro o fuera del bosque. Su discurso de crítica social necesita ser generado en los márgenes de la ciudad, desde la clausura del bosque, que se convierte en el lugar de la intuición, sobre todo de la intuición del origen:

The forest of Saint-Germain could be called the preserve of imagination's storehouse of images of remote antiquity. Intuition conspires with the forest's presence to produce in the mind an image of origins. Or better, in the forest's recesses the solitary wanderer wanders through the recesses of time itself. The forest of Saint-Germain becomes, quite literally, the *phenomenon* of origins. (Harrison, 1992: 130)

Hay en Rousseau una dialéctica de entrada y salida de la ciudad y su consecuente entrada y salida del bosque. Como indica en las *Confesiones*, el bosque de Saint Germain le sirve como lugar de revelación de los orígenes indemostrables del ser humano en la semana que pasa allí de viaje. De vuelta a París, sin sentirse aún alienado en la sociedad que allí habita, necesita dar largos paseos diarios por el Bois de Bologne, es decir, necesita mantenerse separado de la ciudad que le había visto concebir un

proyecto de constitución para Córcega desde un planteamiento plenamente ilustrado y racional que trataba el bosque desde la economía y la previsión. En definitiva, como indica Harrison, hay dos modos radicalmente opuestos de concebir el bosque dependiendo de si Rousseau se encuentra o no en la ciudad o en el bosque. Cuando está en el bosque, a pesar de que sea un parque municipal o un bosque acicalado y embellecido que nada tiene que ver con el bosque oscuro y primigenio, éste se manifiesta como el lugar de la revelación del antiguo ser humano natural y, por ende, de lo que el hombre ha hecho del hombre, de las corrupciones de la sociedad. En la opacidad misteriosa del bosque Rousseau será un rebelde que mantenga una relación de separación ambigua de la sociedad.

Para llevar a cabo su crítica social Rousseau crea una contrapartida dialéctica de la sociedad que será la imagen de la naturaleza humana original, imagen que encontrará en los bosques, a ellos invitará a marchar a todos los hombres que deseen recuperar la inocencia perdida. Este bosque lleno de afecciones no es la selva primitiva sino un “bosque ilustrado” por el que el ser humano, como Emilio, debe pasar para volver de nuevo a la sociedad. Hay en el pensamiento de Rousseau un continuo ir y venir entre la civilización de la sociedad ilustrada y la naturaleza original que sirve a su crítica, entre la ciudad y el bosque:

Whether at Saint-Germain or the Bois de Bologne, the scene lies on the parameters of Enlightenment, where the light of history is refracted and diffused by the fringe of forest that defines the boundaries of its clearing. Rousseau moves back and forth from the light to its shadows, from the city to its wooded parks, from the society of men and women to their negatives reflections in the soul of the “solitary wanderer”, from reason to passion back to reason again. (Harrison, 1992: 132)

Los románticos intentarán, a través del arte, hacer resurgir la ensoñación y la contemplación de la naturaleza en busca de una armonía universal.

Siguiendo a Rousseau, tratan de admirar la naturaleza virgen exenta de las desfiguraciones cometidas por los hombres. Se prefiere la confusión de la naturaleza primitiva a la regularidad de la que está gestionada: <<Dans leurs archétypes esthétiques, le modèle d'une <<nature sauvage>> et régénératrice devint le parangon de la beauté.>> (Chalvet, 2011: 142) Valoran el bosque virgen poblado de sombras, hayas y robles enmarañados y condenan los diferentes tipos de ordenamientos silvícolas. Se trata de un intento de retorno al bosque originario.

Resulta interesante contrastar dos figuras de gran talla, como Rousseau y Victor Hugo, en su relación con la civilización y con el bosque, tal y como hace Robert Dumas¹⁸³. En el *Discours sur l'origine de l'inégalité*, Rousseau propone una ficción teórica que permite evaluar la formación y el crecimiento de las desigualdades en la historia. En el estado de naturaleza, grado cero de la historia, el ser humano es un ser no-relacional que, igual que los árboles del bosque crecen para encontrar la luz y ser autosuficientes, están separados de los demás como una unidad monádica. Estos hombres sólo tienen una relación de simbiosis con algún árbol que les sirve de cobijo y les da alimento. Más allá del estado de naturaleza de Locke o de Hobbes aquí los hombres están dispersos, por no tener lazos entre ellos ni siquiera se relacionan mediante la guerra.

En Victor Hugo el bosque es un lugar perverso, miserable y también muy complejo porque se hace contradictorio con el paso de los años. Rompe con la imagen romántica que asocia las altas cumbres de las montañas con las copas de los árboles rebajando el bosque a un mundo fangoso de fiebres y alucinaciones. La montaña y sus cimas están bañadas de azul y de arroyos, por eso la Antigüedad mediterránea situó sus dioses en la cima de las montañas, ciudadelas que inspiraban la audacia. En los bosques,

¹⁸³ DUMAS. *Traité de l'arbre...*, op.cit., Pág. 51-58.

que inspiran la trampa y el engaño, moraban los sátiros, salvajes medio hombres y medio bestias. El mayor riesgo que corre la historia es bascular hacia ese grado cero, a la barbarie propia de los bosques que hacen retroceder la conciencia humana.

La conscience petite est vite reptile; les futaies crépusculaires, les ronces, les épines, les marais sous les branches sont une fatale fréquentation pour elle; elle subit là la mystérieuse infiltration des persuasions mauvaises. Les illusions d'optique, les mirages inexplicables, les effarements d'heure ou de lieu jettent l'homme dans une sorte d'effroi, demi-religieux, demi- bestial, qui engendre, en temps ordinaires, la superstition et, dans les époques violentes, la brutalité.¹⁸⁴ (Victor Hugo, 1979: 248-249)

Independientemente de lo que el bosque provoque y de las significaciones que le asignen los escritores vemos cómo a finales del S. XVIII y durante el XIX la figura del bosque continúa siendo fundamental en la literatura filosófica europea y, en concreto, en la francesa. En el discurso de Rousseau el bosque es protector, brinda cobijo y alimento al hombre en estado de naturaleza, en el grado cero de la historia. Para Victor Hugo el bosque es bárbaro y peligroso y amenaza la regresión de la humanidad: <<Pour le théoricien de la république, la forêt autorise une fiction éclairante. Pour le romancier de la république, elle obscurcit et aliène la conscience.>> (Dumas, 2002: 52)

Tanto para Hugo como para Rousseau el bosque es un refugio solitario donde el individuo se introduce y profundiza para desprenderse de los recuerdos de los hombres y de los ataques de los malvados. Pero llama la atención como en este encuentro con uno mismo existe una claridad para Rousseau y lo contrario para Hugo: <<Il n'y a pas l'ombre d'un mystère dans la forêt où se cache Rousseau pour se retrouver face à lui-même,

¹⁸⁴ VÍCTOR HUGO: *Quatre-vingt-treize*. Paris: Gallimard, 1979. Pág. 248

alors que la forêt provoque de confuses pensées chez Hugo.>> (Dumas, 2002: 52) De hecho en Victor Hugo vemos también operar un cambio en su visión de los bosques como hemos visto en Rousseau. En obras más tardías como *Las voces interiores* (1837) y *Contemplaciones* (1843) el bosque recupera el carácter sagrado de antaño abriéndose a una presencia sobrenatural. <<Arbres, vous m'avez vu fuir l'homme et chercher Dieu>> (*Aux arbres*, en *Contemplations*). Dios, testimonio de los hechos maravillosos, habita también en los espacios salvajes donde el poeta siente cómo los “robles monstruosos” hablan y ríen a media voz entre las sombras porque tienen un alma que palpita. Hugo renueva la tradición de los eremitas en las soledades boscosas, pero este bosque salvaje ya no es el refugio de Pan o del diablo sino que es un lugar habitado por Dios. Hugo, como representante del romanticismo francés, sale de la sociedad hacia las profundidades boscosas para buscar a Dios en una naturaleza ya divinizada que tiende al panteísmo, una visión de la naturaleza compartida por el romanticismo luminoso:

El contacto con el bosque provocó en Rousseau [y en Victor Hugo], como se ha visto anteriormente, una iluminación, una especie de revelación mística, que a través de la contemplación le hacía elevarse hasta la divinidad. La idea de iluminación como elemento revelador era compartida por el creador romántico. Para él el arte se ofrecía como una herramienta fundamental para desvelar los secretos más profundos de la naturaleza que, a su vez, se convertía en la divinidad máxima. El Uno primordial, según Nietzsche, al que el hombre tendía a regresar. No es extraño, por tanto, que fuera la pintura romántica en la que el paisaje adquirió plena autonomía¹⁸⁵. (Santamaría Fernández, 2015: 189)

¹⁸⁵ Sobre la importancia del paisaje y, en concreto, del bosque, en la pintura romántica véase SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, *op.cit.*, Pág. 185-199. Sobre este tema visto en toda su amplitud filosófica, la búsqueda de fusión con lo absoluto representado por la naturaleza, como Santamaría reconoce, no podemos pasar por alto la obra de Rafael Argullol. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006.

Dumas se suma a los análisis de Harrison remarcando el hecho de que, a pesar de cuáles sean sus ambivalencias, la imagen literaria del bosque alimenta siempre una figura del origen, como si los escritores antes que los biólogos hubiesen comprendido que descendemos de los árboles. Pero Dumas insiste en la diferencia en cuanto a la potencia simbólica de un árbol solo o de un árbol dentro de un bosque, algo muy interesante para nosotros en lo concerniente a la relación árbol/bosque como individuo/sociedad. Veamos:

Individualisé, détaché de la forêt, l'arbre, comme l'homme, se dresse sur la surface de la terre. Ces deux êtres se retrouvent face à face: nous comprenons que, dans cet étrange rapport en miroir, nous n'ayons jamais cessé d'évaluer nos ressemblances et nos différences. [...] Nous défendons l'idée que la puissante articulation d'une analogie anatomique et d'une analogie physiologique a provoqué toutes les projections affectives et intellectuelles. (Dumas, 2002: 53-54)

Por eso Dumas se centrará en la figura del árbol, por sus analogías anatómicas y fisiológicas con el cuerpo humano. El crecimiento del árbol fascina porque parte de las raíces y se materializa en todas direcciones. Va de lo bajo a lo alto, propulsado a través del cañón del tronco. Es como una película acelerada del hacerse árbol que tiene la pequeña plantita inicial. Señala Dumas que el álbum de fotografías de un hombre tiene un proceso idéntico, una dinámica ascendente que se encuentra en todos los tratados de pedagogía¹⁸⁶. Ya en el *Emilio* Rousseau había puesto las bases de la pedagogía del S. XVIII utilizando precisamente la imagen del árbol cuidado y cultivado que crece y da frutos deliciosos como ejemplo de lo que le sucede al hombre con la educación y la cultura. Rápidamente le tomarán el testigo, como Fabre d'Olivet, que generaliza la imagen y la lleva a una perspectiva sociológica. La sociedad es la que instituye la educación por lo que sin ella no hay proceso de humanización, la

¹⁸⁶ DUMAS. *Traité de l'arbre...*, *op.cit.*, Pág. 53-61.

civilización es un proceso educativo que sólo se puede hacer en sociedad. Lo que es el cultivo al árbol lo es la civilización al hombre. Sin el primero, la planta dará frutos resinosos cuando no envenenados; sin la segunda, el hombre librado a la naturaleza no desarrollará más que facultades salvajes y será un desplazado, feroz e infeliz. Pero la cuestión que quedaba por resolver y que pasó de largo durante un tiempo fue la del fin de esa educación, que debía contar con una tutoría sujeta a un cliché muy equívoco o cuanto menos poco elaborado mediante una reflexión crítica. El silvicultor trabaja sobre un fin programado, ha de favorecer que un determinado tipo de árbol joven llegue a ser ese mismo árbol adulto, pero la educación humana es algo totalmente distinto por lo que el paralelismo sobre el crecimiento resulta erróneo. Rousseau había intentado desde el Emilio una educación en libertad, Olivier una educación desde la sociedad, pero ambos habían incurrido en el error al trazar la imagen comparativa de la educación.

5.- La consolidación de la botánica y la necesidad de conservación

La ciencia de los árboles, o botánica forestal, ocupa un lugar singular en el interior de la botánica en razón del objeto que estudia y de las consecuencias técnicas que de ella se derivan. Estudia los vegetales leñosos, que a menudo viven en grupos conformando arboledas o bosques. Su objeto principal, por ende, son los árboles. Además la botánica forestal desemboca en la silvicultura, es decir, la técnica de puesta en valor y explotación del bosque y de sus recursos. Es este aspecto utilitario el que ha primado sobre el saber teórico de los árboles en el contexto de la

Europa moderna y del mecanicismo del S.XVII. Desde la Antigüedad, autores como Teofrasto o Plinio el Viejo han tratado los árboles desde el punto de vista de su belleza o su uso, lo mismo sucede desde Virgilio a Rousseau pasando por Ronsard. Los árboles han estado presentes en la cultura, han sido evocados, han sido cultivados y han sido pilares de la civilización, lo que hace difícil de explicar que sean objetos de un saber racional tan reciente.

Quizá una primera razón de esto, explica Dumas, sea porque desde los albores de la humanidad fueron proveedores de refugio y alimento ya que prácticamente hasta el S.XIX constituyen la condición de existencia de las civilizaciones por haberlas provisto de materiales de construcción y leña para calentarse y cocinar, el bosque fue desde el Neolítico una pieza esencial del dispositivo económico y social y sin los recursos que suministraban los árboles las civilizaciones de la Antigüedad no habrían podido desarrollarse¹⁸⁷. La historia de esta relación se concentra en la linde del bosque: <<C'est le front mouvant sur lequel se joue le combat toujours recommencé entre l'accroissement des superficies herbeuses ou cultivées et la résistance des forêts.>> (Dumas, 2002: 114)

Este lugar fundamental del árbol bajo la forma de madera ha dejado sus trazas lingüísticas, identificando la madera a la materia y a la madre. Los términos *materia*, *materies materiarius* de la lengua rústica califican el tronco del árbol en tanto productor de retoños, la parte dura del árbol opuesta a la corteza, pero sobre todo la madera de construcción (las *silvae materiariae* y no las *caducae*) y no el *lignum* (la leña que arde, los leños, *ligna*). Como ya hemos visto a la *materia* latina se corresponde el griego *hyle*, la madera, el árbol, por ello el origen, la causa, la base, la materia, la substancia. El bosque estaba tan presente en la filosofía y en la vida

¹⁸⁷ DUMAS, Robert. *Traité de l'arbre...*, *op. cit.* Pág. 115.

cotidiana que su importancia acabó por ser pasada por alto: <<Que ces mots concrets aient pu fournir des concepts philosophiques témoigne à la fois de l'importance du bois dans la vie quotidienne et d'une évidence telle de sa présence qu'elle finit par le faire oublier, par le rendre transparent.>> (Dumas, 2002: 115)

Una segunda razón para Dumas es que en la mirada de la sociedad sobre los árboles ha primado la razón instrumental. El árbol como el objeto del que puedo coger, tomar lo que necesito, pero también rentabilizar, hacer que produzca más para la recogida y elaboración de alimentos, aceites, etc. En este sentido, hasta los S.XVI-XVII, de forma general, esgrime Dumas, la botánica encuentra su sentido como un saber auxiliar de la medicina porque las plantas y los árboles ofrecen los materiales básicos para la farmacopea. En cualquier caso, siempre existió un miedo al agotamiento de los bosques ya desde hace muchos siglos, <<la famine de bois>>, que se convierte en un problema político que necesita de una gestión estatal desde el S.XVII. <<La hantise du manque d'arbres traverse toute l'histoire de la civilisation européenne puisqu'elle met en péril l'existence même de la société.>> (Dumas, 2002: 117)

En el marco económico de la crisis de recursos aparecen en el S.XVIII dos grandes pensadores que pondrán los cimientos de la botánica y la silvicultura francesas, llegando a principios teóricos aunque éstos estén todavía relegados a consideraciones técnicas. Éstos serán Buffon (1707-1788) y Duhamel du Monceau (1700-1782), que colaboraron en varios estudios para la Academia de Ciencias de París y que, tras su estudio sobre los efectos de las grandes heladas de invierno y las cortas heladas de primavera en los árboles, deciden cada uno estudiar de forma independiente. Buffon se centrará más en los problemas mecánicos y estudiará la fuerza de la madera. Duhamel investigará sobre el misterio del

crecimiento de la madera en el tronco. A pesar de haber sido eclipsado por una figura tan vasta como Buffon Duhamel quedará como el gran fundador de la ciencia de los árboles con la publicación del *Traité complet des bois et des forêts*¹⁸⁸ (1768) que se distribuye en cuatro tratados de dos tomos cada uno: *Traité des arbres et arbustes qu'on peut élever en pleine terre*, *Physique des arbres*, *Traité de l'exploitation des forêts* y el *Traité des arbres fruitiers*. Una obra colosal en forma de enciclopedia. Tanto Duhamel como Buffon construyeron una teoría dendrológica y propusieron soluciones prácticas para la naciente silvicultura. Buscaron la comprensión del árbol intentado asimilar un modelo mecánico, de tal forma que lo comprendiesen a partir de prácticas que les resultaran familiares, y cumplieron en este sentido con la empresa cartesiana. Esta concepción técnica del vegetal explica por qué intereses teóricos e intereses prácticos se mezclan en sus investigaciones; el árbol es como una máquina y no hay ornamento sino uso. Pero el modelo mecanicista no servía para explicar funciones fisiológicas que resultaban todavía oscuras. Se intentaba explicar la respiración de las plantas a partir de la de los animales, ya que se habían hecho disecciones desde la Antigüedad y se habían identificado las partes de la estructura. Pero la de las plantas resultaba mucho más misteriosa y no se podía identificar a las hojas con los pulmones animales. Fue gracias al desarrollo de la química a finales del S.XVIII y principios del XIX, tras la falsación de la teoría del flogisto, lo que permitió explicar qué sucedía en el interior de las hojas. El paradigma había cambiado, no sólo en la química, que pasó de las transformaciones a las combinaciones, proponiendo una teoría de la respiración que proporcionaba un nuevo modelo de inteligibilidad para la fisiología animal y vegetal y rompiendo con las representaciones visuales

¹⁸⁸ DUHAMEL DU MONCEAU. *Traité complet des bois & des forêts*. Paris: Guérin & Delatour, 1760-1768. Dominio público. ETH-Bibliothek Zürich, <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-17998>

anteriores del mecanicismo. Cuando el problema se plantea desde el cambio entre oxígeno y dióxido de carbono se introduce en fisiología una función imposible de deducir a partir de la estructura macroscópica del órgano, por lo que los métodos del mecanicismo no sirven y se apartan ante los principios de la química. Gracias a los trabajos de Prestley y Lavoisier se introducirá un nuevo paradigma en el que la química va a alterar de forma irreversible la explicación de las funciones vegetales¹⁸⁹.

Fuera de la dendrología y de la botánica forestal propiamente dichas y de la aplicación de sus aportaciones en la práctica totalidad de los bosques europeos entre los siglos XVIII y XX, queda el problema de la intencionalidad en la gestión del bosque. Esta intencionalidad, a su vez, se enmarca dentro de la relación del ser humano con el entorno. En el S. XIX la concepción de una relación únicamente productivista entre el hombre y la naturaleza no era aceptada ya de manera homogénea. Frente al materialismo mayoritario emergía una sensibilidad nueva que reclamaba un equilibrio con la naturaleza.

Les deux courants rationalistes et romantiques n'étaient pas totalement incompatibles. Dès la fin du XVIII siècle se développait dans les nouvelles sciences l'idée d'un <<ordre naturel>> d'harmonie et d'équilibre dans lequel la forêt jouait un rôle central. (Chalvet, 2011: 145)

Comenzarán entonces a surgir las doctrinas preecologistas que se difundirán rápidamente a partir de argumentos científicos con un tono alarmista¹⁹⁰. En ellas se acusa al ser humano no sólo de una extracción de los recursos naturales incapaz de legar un medio ambiente en buen estado a las generaciones futuras sino que también se le culpa de las catástrofes pasadas y presentes. El ser humano había perdido la armonía con la

¹⁸⁹ Para una información mayor y más precisa véase DUMAS. *Traité de l'arbre...*, *op. cit.*, Pág. 112-131 y 140-156.

¹⁹⁰ CHALVET. *Une histoire de la forêt...*, *op. cit.*, Pág. 145-154.

naturaleza y la había esquilado haciendo un uso abusivo de ella, que encontraba en el bosque su emblema representativo. Desde esta perspectiva la valoración que se haga de los bosques será la de los guardianes de la naturaleza, cimientos del equilibrio provisto de todas las virtudes hidrológicas, climáticas y geológicas ya que equilibran las temperaturas y los climas, constituyen una barrera contra el viento, favorecen las lluvias y, por el contrario, su ausencia provoca aridez y sequías. Los árboles limpian los suelos y el aire por su poder transformador, actúan como filtros y protegen a las pendientes de la erosión. Las crecidas de los ríos entre 1840 y 1856 fueron achacadas a la acción del hombre que había deforestado las pendientes montañosas hasta las cumbres provocando la inundación de las llanuras. Se reclamó ya entonces que se retomasen las medidas de protección de los bosques así como la prohibición o abolición de las leyes de deforestación o las quemas que podían causar graves incendios. También la reforestación masiva de los terrenos de montaña ya que la sola regeneración no era suficiente ante un mal tan avanzado. Es ya en el S.XIX cuando se difunde una angustia que, si bien ha podido existir en tiempos pretéritos, encuentra ahora una intensidad inédita.

Parfois exagéré, cette mise en cause de l'action de l'homme constituait pourtant un argument imparable. La dévastation des bois n'était pas une fatalité liée à un phénomène naturel contre lequel les sociétés ne pouvaient rien. Le reboisement était bien l'antidote que permettrait de rétablir l'ordre et l'harmonie des forces de la nature. (Chalvet, 2011: 148)

Esto fue presentado como la panacea que resolvería los problemas climáticos, hidrológicos, ecológicos y económicos. Sin embargo los abogados de este movimiento de reforestación no tuvieron suficientes apoyos y los ingenieros optaron por la construcción de sistemas de diques y retenes de agua. Como respuesta se promovieron desde Eaux et Forêts o

desde las prefecturas la difusión de una <<literatura forestal>> con publicaciones, revistas, conferencias, etc. Lo que está claro es que en la concepción del bosque éste ha dejado de ser un recurso inagotable y ha pasado a un débil equilibrio sometido a la acción del hombre, independientemente de las voluntades políticas, ideológicas, estéticas o científicas que apoyen los argumentos. Los abogados de la reforestación manejaron una retórica que tocaba al imaginario, a los mitos y a las hipótesis apocalípticas, la deforestación fue vista como una auténtica caja de Pandora. <<Réalistes ou exagérées, les craintes d'une <<disette boisée>> témoignent de bien des conflits d'exploitation mais aussi d'une transformation radicale du rapport de l'homme au bois, de la civilisation à la nature.>>(Chalvet, 2011: 152) La pretensión del dominio de las fuerzas naturales preconizado por Descartes llevó, efectivamente, a un dominio, pero a un dominio avasallador que con la técnica se convierte en un poder aniquilador. A medida que el hombre afirma su fe en la ciencia también se afirma el miedo. La capacidad de prever y anticipar el porvenir crea escenarios catastróficos como la falta de madera para ciudades, industria, metalurgia, etc. y el desequilibrio de elementos de la tierra que lleva a sequías, inundaciones y demás catástrofes naturales.

En Somme, le combat nature/culture établi par les sociétés antiques se transformait en une équation plus complexe. À partir du XIX siècle, ce n'était plus la nature que l'homme craignait mais bien plutôt lui-même. Ainsi, déboiser n'était plus oeuvrer pour la civilisation. Au contraire, cela risquait de porter atteinte à la postérité et de ruiner les progrès de la société. (Chalvet, 2011: 153)

6.- Los árboles de la libertad

Buffon deja de considerar el bosque como una colección de árboles para percibirlo como un conjunto de individuos que interactúan. En la jardinería francesa de la época se dotaba a los árboles de valores morales y se extraía una pedagogía. El árbol, el frutal sobre todo, se individualiza por la identidad de su propietario y participa de ésta, por lo que cortarlo o degradarlo es una afrenta para su propietario. En los espacios boscosos el frutal así como el árbol que sirve de referencia de la propiedad, individualizan el espacio y atestiguan una presencia social. En el jardín inglés el proceso cristaliza en la *Declaración de los derechos de la planta* redactado por William Mason en *Le jardin anglais*¹⁹¹, traducido al francés en 1788. El árbol es un ser vivo cambiante y dotado de personalidad y el ser humano debe en la medida de lo posible dejarle en libertad o, al menos, hacer que la intervención de su mano no sea visible. En la Inglaterra de finales del S. XVIII, donde se dan nombres propios a ciertos árboles importantes, William Gilpin, el teórico de lo pintoresco, ya dijo que no existen dos árboles iguales en *Remarks on forest scenery and other Woodland views*¹⁹². En su individualización de los árboles muestra su predilección por los rugosos y rudimentarios con las cortezas retorcidas como el castaño.

En este proceso de individuación de los árboles desde un punto de vista estético fueron fundamentales los pintores, desde Constable en Inglaterra que en *Estudio del tronco de un olmo* (h.1821) convierte el tronco de un olmo en un paisaje único hasta los franceses como Corot, Courbet,

¹⁹¹ Cit. en CORBIN. *La douceur de l'ombre...*, *op.cit.*, Pág. 171.

¹⁹²GILPIN, William. *Remarks on forest scenery and other Woodland views*. Edimburgo: Thomas Dick Lauder, 1824. Se puede consultar la edición online: <https://play.google.com/books/reader?id=nr01AAAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PA1>

Rousseau y los pintores de la escuela de Barbizon. Los retratos de árboles como sujetos con características individuales, morales y sensibles se multiplican y se banalizan. Se llega así hasta un hundimiento de la consistencia narrativa del árbol como sujeto en los árboles de los impresionistas, considerados como una masa ligera que muestra los efectos de la luz y que acaba con las vanguardias y el famoso árbol de Mondrian, que deviene abstracción en un nuevo mundo urbano, industrial y moderno. La literatura seguirá un camino distinto con Barès o Proust en *Jean Santeuil* con sus seres particulares y sus caracteres morales. A finales del S.XX la plástica continúa con la individuación y la biografía del vegetal, como observamos en Giuseppe Penone y los cortes que realiza para mostrar el interior del tronco del árbol, es decir, el relato de su vida anterior. Encontramos en esta búsqueda del árbol también a Nils Udo y Andy Goldsworthy¹⁹³.

Independientemente del simbolismo religioso que puedan despertar las propiedades físicas del árbol o del proceso de individuación e identificación del mismo, del que volveremos a hablar más adelante, su potencia simbólica no se agota en las religiones ni en las analogías físicas o psicológicas con el ser humano. De hecho encontramos el árbol como símbolo colectivo en periodos revolucionarios laicos o ateos. Muy interesantes son las palabras del abad Gregorio, clérigo católico liberal miembro de la convención republicana que en el II año de la República escribe su *Histoire patriotique des arbres de la liberté*¹⁹⁴. Entre otras

¹⁹³ Para una mayor información y comprensión del árbol y el bosque en la plástica del S.XX véase SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, op. cit., Pág. 247-374.

¹⁹⁴ ABBÉ GRÉGOIRE. *Histoire patriotique des arbres de la liberté* (1793). Paris: Adolphe Havard, 1833. Esta segunda edición se puede consultar online: https://books.google.es/books?id=soMjDxcxgXMC&pg=PA30&lpg=PA30&dq=abbe+gregoire+histoire+patriotique+des+arbres+de+la+liberte&source=bl&ots=8EFWhkVUMh&sig=q7qBdT2PHmxX5XW6BmIYmPq1bp4&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi1t8z0pO_UAhUMB8AKHb4dDtoQ6AEILTAB#v=onepage&q=abb

Gregorio se refiere a la tradición inmemorial del primero de mayo¹⁹⁵, en el que se plantaba un árbol en homenaje a la naturaleza que desplegabla toda su gracia en la primavera. Esta tradición, que renueva los mitos y cultos paganos, se remonta mucho más allá de la aparición del cristianismo y, según el abad, se expande por toda Europa, teniendo una dimensión universal que hizo que la Revolución Francesa no tuviese más remedio que aprobarla e asumirla como propia. Además Gregorio habla del árbol como símbolo de la libertad para los franceses, símbolo legitimado por la tradición europea y por la soberanía del pueblo que lo ha elegido de forma tácita como el elemento común más querido por muchas comunidades. Hay una voluntad de romper con el Antiguo Régimen y arraigar en los franceses las nuevas instituciones. El árbol plantado el primero de mayo manifiesta la voluntad de recoger todas las fuerzas que hacen crecer a un nuevo ser y Gregorio, que sabe que un símbolo tiene que presentar ideas de forma sensible, insta a la ordenanza en todos los ayuntamientos de la República para plantar un árbol de la libertad. Robert Dumas comenta a Gregorio y a la historiadora Mona Ozouf¹⁹⁶, quien afirmó que el árbol es uno de los más importantes símbolos republicanos porque representó una solución perfecta a un problema general, tanto desde el plano político como el filosófico: el ligamen entre los objetos sensibles y el pensamiento. Es un mediador, por una parte objeto físico y por otra sede de un poder oculto, secreto. El árbol sobrevive a los hombres y sirve de testimonio para el futuro de los acontecimientos revolucionarios. El poste del primero de mayo se cambia por la plantación de un árbol que crezca para simbolizar el crecimiento vivo de la República sobre la naturaleza muerta del despotismo. El árbol crece de forma invisible pero sensible, da

e%20gregoire%20histoire%20patriotique%20des%20arbres%20de%20la%20liberte&f=false. Consultado el 20 de febrero de 2016.

¹⁹⁵ *Ibid.* Pág. 239-244.

¹⁹⁶ OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris: Gallimard, 1976. Pág. 297. Cit. en DUMAS. *Traité de l'arbre...*, *op.cit.* Pág 36.

la imagen de estabilidad (tan necesaria para la joven República) y también de desarrollo lento pero aplicado. Al tener que elegir la especie el abad Gregorio hace una propuesta: ha de ser el roble, “orgullosa y majestuosa” como la libertad, <<la gloire de nos forêts>>.

La propia morfología del árbol resulta sugerente. Situado en el centro de la plaza la grandeza del roble inspira un sentimiento de respeto hacia él y hacia lo que él simboliza. Será capaz de presidir las fiestas y los juegos en los que participará toda la comunidad, ofrecerá abrigo en el frío y la lluvia y frescor en el cálido verano. Al ser una obra común todos podrán sentirse orgullosos de haber colaborado en su crecimiento y trasladarán este entusiasmo a las generaciones futuras. Las esperanzas puestas por el abad Gregorio en este símbolo son las esperanzas en la República. Curiosamente, como resalta Dumas, los periodos de reacciones políticas conservadoras como 1814 y 1851 estarán marcados por la tala o derribo de los árboles de la libertad y su sustitución por una cruz¹⁹⁷.

Pero el árbol aislado y el propio bosque serán también símbolos de aquellos que perdieron sus privilegios. Después de la Revolución los nobles reaccionarios también se unen a esta visión nostálgica opuesta al planteamiento de la Ilustración y la industrialización y se ponen a sí mismos como el orden social protector natural de los bosques antiguos. Muchos conservaban, herederos de la aristocracia, terrenos boscosos,

symbole de sa richesse et de son pouvoir, de la supériorité de son ordre mais aussi de la grandeur et de la longévité de sa famille. À ses yeux, un lien privilégié et incontestable unissait l’<<aristocratie du monde végétal>> et l’<<aristocratie du monde social>>.(Chalvet, 2011: 143)

¹⁹⁷ DUMAS. *Traité de l’arbre...*, *op.cit.*, Pág. 38.

La antigua nobleza quiso sumarse a la utilización de estos símbolos pero fue la población rural la que más sufrió los cambios legislativos y la que más se opuso a ellos, tanto los desarrollados por las monarquías absolutas como la introducción de las técnicas de silvicultura de los siglos XVIII y XIX. Protestaron y lucharon por conservar sus derechos de uso mediante vías legales y también mediante la violencia. Hasta el S.XIX la legislación no pudo ser realmente aplicada en toda Francia por lo que todavía podían acceder al bosque de manera clandestina para recoger sus medios de subsistencia. Pero cada vez les fue más difícil. A sus ojos, las riquezas forestales debían servir para alimentar a sus habitantes, no para el enriquecimiento de ciudades, fundiciones, industrias o comercio exterior. <<Au delà des seuls aspects économiques, la contestation des petits paysans et des coureurs des bois ravivait largement les constructions culturelles de l'Antiquité et du Moyen Âge.>> (Chalvet, 2011: 195) Como dice Andrée Corvol¹⁹⁸ los campesinos no aceptan fácilmente ser expulsados del paraíso del árbol, un paraíso que no sólo es un Edén sino un <<espacio original mítico>>.

Pour les gens du bois comme pour ceux du finage, la forêt représentait donc le <<sauvage>>, un monde de liberté échappant à l'univers de la ville et aux règles du social, <<un espace de nature contre celui de la Société structurée¹⁹⁹>>. Les mythes médiévaux d'un âge d'or lointain de libre et total accès aux bois n'étaient pas morts. Face aux nouvelles entraves financières ou juridiques, ils ressentaient avec plus de force encore. Comme au Moyen Âge, les villageois se battaient pour le respect des anciennes libertés et des traditions locales.>> (Chalvet, 2011: 196)

Cerrar el acceso al bosque es hacer renacer el traumatismo del mundo rural que fue expulsado de la caza y el monte alto desde la Edad Media y

¹⁹⁸ CORVOL, Andrée. *L'homme et l'arbre sous l'Ancien Régime*. Paris: Economica, 1984. Pág. 431.

¹⁹⁹ NICOLAS, Jean: *La Rebellion Française. Mouvements populaires et conscience sociale. 1661-1789*, Paris: Seuil, 2002. Pág. 423. Cit. en CHALVET. *Une histoire de la forêt...*, op. cit., Pág. 196.

reactivar la fractura social entre los plebeyos y los propietarios o nobles en cuanto al uso del bosque. Esto ayudaba a una construcción identitaria y a la cohesión del grupo, del pueblo o de la región contra un nuevo orden social intruso. Luchar contra los guardas era una cuestión de fiereza pero también de consciencia de sí mismos y de afirmación de su libertad. Esto es lo que mostró Eugène Le Roy (1836-1907) con su difundida obra *Jacquou le Croquant*²⁰⁰, personaje que aparece en su bosque, fusil a la espalda, libre y fiero como un salvaje, pero un salvaje de alta dignidad moral. Estas reivindicaciones, en el S.XIX, se unieron a los regionalismos pero todos los siglos anteriores, desde el XVII, estuvieron plagados de revueltas de campesinos, leñadores, serradores, carboneros, y habitantes de los bosques contra los nuevos marcos legales y las restricciones de acceso y uso²⁰¹.

Las revueltas más conocidas fueron la guerra de Demoiselles en Franco Condado (1765) y la guerra de Demoiselles contra el código forestal de Ariège (1829-1831), ambas desarrolladas de forma similar. Los rebeldes atacan los símbolos de la autoridad para mostrar su rechazo a un orden dominante. Prenden a los guardas y a los textos legislativos y llevan a escena ritos de reconquista de los límites forestales. Estos fenómenos se representaban a menudo de forma paródica al estilo de los rituales del carnaval. Disfrazados con largos camiones de mujer o con la cara embadurnada de hollín los campesinos atacaban a los representantes de la ley y después desaparecían replegándose en el bosque. Más que de forma violenta se llevaba a cabo un hostigamiento a la autoridad en clave de desafío. Buscaban no acabar con un sistema político que consideraban imposible de derrotar sino mantener las costumbres y las prácticas tradicionales de la comunidad rural o de una región frente al poder central

²⁰⁰ LE ROY, Eugène. *Jacquou le Croquant* (1899). Paris: Gallimard, 1999.

²⁰¹ CHALVET. *Une histoire de la forêt...*, *op. cit.*, Pág. 197 y ss.

del Estado y el derecho. Estos movimientos que deseaban restablecer una solidaridad de un pasado idealizado no fueron para el poder menos preocupantes y fueron reprimidos con violencia.

El árbol, que era el símbolo religioso por excelencia, en un contexto laico simboliza los valores republicanos. En 1870 Victor Hugo (republicano expulsado por el II Imperio) se inspira en la plantación en el jardín de Hauteville-House, el 14 de julio, de un roble llamado “Estados Unidos de Europa” que pretende unir todos los rituales, paganos y cristianos, religiosos o políticos, antiguos o recientes. En su poema *Les quatre vents de l'esprit*²⁰² el árbol representa la capacidad de resistencia de los hombres, es el símbolo del hombre en lucha y, por su nacimiento azaroso pero irresistible se parece a los exiliados, fuertes a pesar de estar dispersos como las semillas. En su tallo y su forma representa el crecimiento del género humano. El árbol de la revolución crece en horizontal y en vertical, de pasado a futuro y de lo bajo a lo alto, declarando que la vida gana siempre a pesar de las vicisitudes pero hundiendo sus raíces en la tierra, en el pasado. Unifica a todo el pueblo y lo sostiene. Es el tronco estable que crece en la lucha y el follaje que alcanza los cielos y declara su victoria asegurando a su vez la cohesión física y metafísica del mundo. El árbol es una dialéctica de opuestos que se muestra como alegoría de resistencia y lucha política, algo que, en opinión de Dumas, va más allá del logo o del icono de los ecologistas para convertirse en un verdadero símbolo universal de la creación y de la lucha del hombre.

Les religions se combattent, se fondent, les régimes politiques se transforment, se substituent les uns aux autres, les années filent, les siècles s'écoulent, la symbolique des arbres se perpétue comme inscrite dès le départ et pour toujours dans le processus imaginaire. (Dumas, 2002: 43)

²⁰² VICTOR HUGO. “Aux proscrits”. En *Les quatre vents de l'esprit*. Paris: Hetzel, Quantin, 1881. Se puede consultar online en https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Quatre_Vents_de_l'E2%80%99esprit

Después de haber comentado el jardín neoclásico y el concepto de lo pintoresco desarrollado por William Gilpin Alain Corbin²⁰³ comenta un pasaje corto del *Obermann* de Senancour²⁰⁴ que habla sobre una zona llamada Les Charrières. Aquí la visión del árbol y de la naturaleza ha cambiado. Ya no se habla de lo pintoresco del río Wye, como hizo Gilpin, ni de los placenteros jardines de la Ilustración, sean abigarrados y sinuosos a la inglesa o geometrizados a la francesa²⁰⁵:

Répetons-le, rien n'évoque plus ici la délectation du jardin des Lumières ni les plaisirs de la descente de la rivière Wye. En revanche, la jouissance d'Obermann résulte de la solitude, de la présence du sauvage, de l'abandon, de la nature qui, en redevant libre, se fait impénétrable. (Corbin, 2014: 305)

Obermann es un joven aristócrata que abandona la ciudad para irse a vivir al pie de los Alpes. Una vez retornado a París buscará el paisaje agreste en el bosque de Fontainebleau, inaugurando la moda parisina de retirarse a este bosque²⁰⁶. Lo que busca Obermann, sea en los Alpes o en Fontainebleau, es la antítesis del *locus amoenus*, es decir, valles oscuros, hoyos, barrancos, bosques espesos. El “yo” romántico de Obermann busca la fusión con una naturaleza sublime.

Elaborado el luto por la pérdida de la presunta correspondencia entre el hombre y el mundo y aceptada la renuncia del primero a considerarse el *enfant gâté* de la naturaleza, se mide uno con lo

²⁰³ CORBIN, *La douceur de l'ombre... op.cit.*, Pág. 303-335.

²⁰⁴ SENANCOUR, Étienne Pivert de. *Obermann*. Paris: G.F. Flammarion, 2003. Pág. 87-88.

²⁰⁵ Los jardines han servido durante toda la historia para representar ideas como el Mundo, la Naturaleza o el Poder. También las técnicas de representación del propio jardín han servido al mismo fin, sea en pintura, fotografía y cine. Sobre este tema véase JAKOB, Michael. *El jardín y la representación*. Trad. de María Condor. Madrid: Siruela, 2010.

²⁰⁶ Sobre el bosque de Fontainebleau y los artistas que a él acudieron véase el exhaustivo análisis de SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, *op.cit.*, Pág. 215-231.

desmesurado, se echan cuentas con lo infinito, se afrontan los riesgos de las montañas, de los océanos, de los bosques, de los volcanes y de los desiertos. No sin sorpresa, se descubre entonces que el horror a lo inmenso y temible puede asimismo teñirse de placer. (Bodei, 2011: 32)

Por lo que respecta a los Alpes, *Obermann* puede considerarse una novela deudora de *Julia, o la nueva Eloísa* (1761), de Rousseau. Ahora bien, *Obermann* no se conforma, como Saint-Preux —el protagonista de *Julia, o la nueva Eloísa*—, en relatar las virtudes físicas y sociales de la vida al pie de las montañas. Quiere crear en los Alpes una pequeña comunidad de elegidos pero al fracasar en su intento se deja llevar por el paisaje y las montañas se convertirán en el escenario privilegiado de la reflexión introspectiva. El “yo” romántico deja atrás así a los intentos alternativos de la sociedad ilustrada.

Todos los lugares de lo sublime poseen características comunes: colocan al individuo que los contempla en soledad ante unos espectáculos majestuosos y solemnes, capaces de suscitar en él sentimientos mezclados de terror y fascinación; lo arrancan de la banalidad y del afanoso transcurrir de los días; lo obligan a revelar indirectamente algo sobre sí mismo, a plantearse las grandes preguntas sobre su propia existencia en el mundo que normalmente evita formular (que son tal vez imposibles de resolver, pero que aun con todo constituyen fuentes perennes de pensamiento y de emoción). Cada uno de estos lugares produce, sin embargo, unos efectos similares de acuerdo con modalidades propias. (Bodei, 2011: 69)

En este giro hacia una geografía sentimental, plenamente humanizada, Corbin menciona una obra capital del S.XIX en este sentido, la de Élisée Reclus²⁰⁷ que, describiendo su aventura por un arroyo y sus baños desnudo, habla de la vuelta a un estado natural, a un principio de los tiempos, sensación creada por la vegetación y el agua. Thoreau por su parte y como veremos más adelante, en sus paseos bajo los árboles, dice

²⁰⁷ RECLUS, Élisée. *Histoire d'un ruisseau* (1869). Paris: Actes sud, col. Babel, 1995. Pág. 132-138.

<<yo estoy al aire puro a causa del animal, del vegetal, del mineral que están en mí>> (Corbin, 2014: 307) El individuo, despojado de convenciones sociales, sigue buscando su fusión con una naturaleza sentimental, heredera del romanticismo, en un proceso de búsqueda interior y de autoafirmación ante los avatares de la sociedad. La fascinación por los árboles, y concretamente por alguno determinado, llevó a la práctica de rendir visita, a un peregrinaje fuera de cualquier contexto religioso que el propio Thoreau lleva a cabo y manifiesta en numerosas ocasiones. Pero lo que se ha ido imponiendo a lo largo del tiempo, y sobre todo desde la Ilustración hasta el S. XX, es la sombra del árbol para sentarse y meditar. Muchos han hablado de esto, desde Victor Hugo a Freud pasando por Hermann Hesse o Bernardin de Saint-Pierre, en esta libre búsqueda interior del individuo en soledad:

En bref, soulignons avec Francis Ponge²⁰⁸ que l'espace arboré non seulement favorise, mais impose la méditation. Ainsi, le bois de pins est, selon lui, un espace fait pour laisser l'homme seul <<poursuivre une pensée>> dans le silence, puisque ici aucune feuille ne s'agite. (Corbin, 2014: 320)

Encontraremos ejemplos muy interesantes de estas meditaciones a lo largo del siglo XX cuando veamos la pervivencia del bosque en el imaginario. Por el momento, en este capítulo dedicado a los árboles de la libertad, no podemos pasar por alto una novela que, siendo publicada en 1957, ofrece una mirada resuelta y crítica sobre la sociedad de finales del S.XVIII y principios del S.XIX, desde sus estratos más pobres o abyectos hasta la clase noble o los intelectuales de la época. Todo desde la perspectiva y la ironía que otorga el paso del tiempo. Hablamos de *El barón rampante*²⁰⁹ de Italo Calvino. No se trata de una novela histórica ni de un cuento

²⁰⁸ PONGE, Francis. "El cuaderno del pinar". En *La rabia de la expresión* (1952). Trad. Miguel Casado. Barcelona: Icaria, 2001.

²⁰⁹ CALVINO, Italo. *El barón rampante* (1957). Trad. de Esther Benítez. Madrid: Siruela, 2015.

filosófico al modo del *Cándido* de Voltaire o *Jacques el fatalista* de Diderot, aunque por momentos se pueda mimetizar con ellos, sino que es el relato sobre alguien que toma una decisión en absoluta libertad y decide mantenerse en ella hasta el final. Cosimo di Rondò, que heredará de su padre el título de barón, decide a la edad de doce años subirse a un árbol porque se niega a comer caracoles. Lo que parece en un primer momento un acto de desobediencia propio de un preadolescente se convertirá en un ejercicio vital de compromiso y coherencia con las propias decisiones: Cosimo se marcará una difícil regla de vida y llegará hasta sus últimas consecuencias ya que no volverá a pisar la tierra. Evidentemente, sobrevivir en un entorno que no es el suyo y pertenecer a él no será fácil, pero Cosimo representa el ideal de su tiempo sobre la autodeterminación y también sobre el sentimiento hacia la naturaleza. Es su hermano el narrador del relato sobre su vida:

La necesidad de entrar en un elemento difícil de poseer, que había empujado a mi hermano a hacer suyos los caminos de los árboles, ahora roía todavía su interior, insatisfecho, y le comunicaba el frenesí de una penetración más minuciosa, de una relación que lo ligase con cada hoja y brizna y pluma y aleteo. Era ese amor que el cazador tiene por lo que está vivo y que solo sabe expresar apuntando el fusil; Cosimo aún no lo sabía reconocer y trataba de desahogarlo volcándose en su exploración. El bosque era tupido, impracticable. (Calvino, 2015: 65)

El barón, manteniéndose como un hombre de su tiempo, también buscará la fusión, o al menos la intimidad y el conocimiento profundo de todo lo que está a su alrededor en el bosque. Pero esta vida en los árboles no hará de él ni un eremita ni un salvaje:

Desde luego, el estar continuamente en contacto con las cortezas del árbol, la mirada fija en el movimiento de plumas, pieles, escamas, [...], todas esas formas de vida, tan alejadas de la humana como un tallo de planta [...] esos confines de lo salvaje, a los que se había arrojado tan profundamente, podían ahora modelar su ánimo, hacerle perder toda semblanza de hombre. No obstante, por muchas dotes que absorbiese de la

comunidad con las plantas y de la lucha con los animales, siempre tuvo claro que su puesto estaba aquí, de nuestro lado. (Calvino, 2015: 95)

Cosimo participará activamente en todos los eventos históricos y sociales de su comunidad y de su tiempo (desde la vendimia hasta la Revolución francesa y las invasiones napoleónicas) pero manteniendo siempre la distancia y también el espíritu crítico, y asume compromisos hasta que se ponga en juego su libertad y su coherencia con sus propias decisiones (tener que bajar de los árboles). El ejemplo lo encontramos cuando le ofrecen una esposa y una nueva vida en España. En determinado momento Cosimo oye que hay toda una comunidad que habita en los árboles de un pueblo no muy lejano de su bosque y decide ir a conocerla. Es una comunidad de nobles españoles que se habían rebelado contra Carlos III por disputas respecto a los privilegios feudales y que habían sido desterrados. Al llegar por mar a tierras ligures se les prohibió continuar camino por tierra porque el tratado diplomático vigente establecía que no podían <<tocar el suelo>>, por lo que tuvieron que subir a los árboles. Eran nobles como Cosimo y éste fue bien recibido por todos excepto por los jesuitas, que no compartían su liberalismo. Mucho aprendieron de él sobre filosofía, política e ideas ilustradas. Conoció a la joven Úrsula y cerca estuvieron de prometerse. Pero Carlos III les perdonó y emprendieron el regreso, ofreciéndole a Cosimo una nueva vida:

-¡El exilio ha acabado! –decía el Conde-. ¡Por fin podemos poner en práctica lo que hemos meditado durante tanto tiempo! ¿Para qué te quedas en los árboles, Barón? ¡Ya no hay motivo!

Cosimo abrió los brazos.

-Yo he subido aquí antes que vosotros, señores, ¡y me quedaré también después!

-¿Quieres retirarte? –gritó el Conde

-No: resistir –respondió el Barón. (Calvino, 2015: 157)

Cosimo llevó su determinación hasta sus últimas consecuencias, jamás bajaría de los árboles. Su fama se extendió tanto que llegó a ser visitado por el mismísimo Napoleón. También mantuvo relación con personajes ilustres y filósofos de la época. Los propios humanistas de la Ilustración encuentran aquí una crítica poética por la relación que tiene el barón con ellos, con los que se escribe a menudo, pero sobre todo por la nula recepción que tuvo su mayor tratado político y en general todas las publicaciones que distribuye desde que instala una imprenta en un nogal. Las ideas liberales e ilustradas y la revolución llegan a Italia y, cuando se proclama la República Lígur, por no faltar al decoro en la asamblea, no eligen a Cosimo, pero tampoco hacen caso a su tratado:

¡Y pensar que Cosimo por esa época había escrito y difundido un *Proyecto de Constitución para Ciudad Republicana con Declaración de los Derechos de los Hombres, de las Mujeres, de los Niños, de los Animales Domésticos y Salvajes, incluidos Pájaros, Peces e Insectos, y de las Plantas tanto de Alto Tallo como Hortalizas y Hierbas!* Era un excelente trabajo, que podría servir de orientación para todos los gobernantes; pero nadie lo tomó en cuenta y quedó en letra muerta. (Calvino, 2015: 230)

El humanismo de la Ilustración había desarrollado el contrato social y los derechos del hombre, pero dejó de lado los derechos de todos los seres que habitaban a su alrededor. El barón rampante, adelantado a su época, fue menospreciado por los adalides de su tiempo. Pero quedará como el ejemplo literario del hombre ilustrado y libre que vive en los árboles. Los árboles de su propia libertad individual. Los árboles reales de Liguria no correrán tanta suerte como los simbólicos, y el propio Calvino toma al narrador para dejarlo patente. La trama se desarrolla en el imaginario golfo de Ombrosa, pero este golfo sí está situado en la Liguria en la que Calvino pasó la juventud después de la guerra, y en la descripción de los paisajes hay una fuerte carga personal emotiva y de recuerdos:

En mis tiempos, los únicos lugares tan tupidos de árboles eran el golfo de Ombrosa, de una punta a otra, y su valle hasta las cimas de los montes, y por eso nuestra región era conocida por doquier.

Ahora ya no hay quien reconozca estas comarcas. Cuando vinieron los franceses comenzaron a talar los bosques como si fueran prados que se siegan todos los años y vuelven a crecer. Parecía una cosa de la guerra, de Napoleón, de aquella época; pero ya nunca se dejó de hacer. Los collados están tan desnudos que a nosotros, que los conocíamos de antes, nos da grima mirarlos. (Calvino, 2015: 44)

V.- APROXIMACIONES AL BOSQUE CONTEMPORÁNEO

La escisión entre naturaleza y cultura produce malestar en esta última. En la cultura alemana sigue viva, por lo menos, la conciencia del malestar y la nostalgia mesiánica de curarlo. La lírica de Eichendorff, con el murmullo de sus bosques, y el pensamiento utópico de Bloch nos recuerdan nuestra mutilación; Hölderlin nos dice que somos huérfanos de los dioses y que sin esta conciencia de exilio no puede existir ni una sola esperanza de redención. Pero nuestra cultura no procede del bosque de Eichendorff ni del mar de Melville; surge más bien de la monótona fantasía de Sade, en la cual –decía Flaubert- no existen ni un árbol ni un animal auténticos. La mundanidad social constituye nuestro único horizonte.

Claudio Magris²¹⁰

1.- Del bosque romántico al simbolismo

Con los poetas románticos el bosque continuará siendo el lugar de la nostalgia de un pasado perdido, pero sus evocaciones e implicaciones irán más allá de lo que pudieron constatar los ilustrados del S.XVIII. La poesía del S.XIX también retornará al bosque como el lugar de los orígenes pero, en el intento de despojarse de la pura materialidad o objetividad de las cosas y las percepciones tan propios de la lógica racional de la ciencia moderna, los románticos y los simbolistas encontrarán en el bosque el lugar privilegiado para la memoria y el recuerdo, y también el depositario de una nueva red de evocaciones y asociaciones que permitirá reencontrar el parentesco originario entre todas las cosas.

²¹⁰ MAGRIS, Claudio. *El Danubio* (1986). Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2010. Pág. 147.

Para William Wordsworth (1770-1850) la palabra tiene el poder de llegar cerca de la vida íntima de la naturaleza, de la fuente creativa de la vida misma que conecta al hombre con la naturaleza. Es posible renaturalizar los sentimientos humanos, volver a sentir la simplicidad y la felicidad. En esta retórica de la renaturalización el bosque ocupa un lugar muy importante.

Lines written in early spring

I Heard a thousand blended notes,
While in a grove I sate reclined,
In that sweet mood when pleasant thoughts
Bring sad thoughts to the mind.

To her fair works did Nature link
The human soul that through me ran;
And much it grieved my heart to think
What man has made of man

Through primrose tufts, in that green bower,
The periwinkle trailed its wreaths;
And 'tis my faith that every flower
Enjoys the air it breathes.

The birds around me hopped and played,
Their thoughts I cannot measure-
But the least motion which they made,
It seemed a thrill of pleasure.

The budding twigs spread out their fan,
To catch the breezy air;
And I must think, do all I can,
That there was pleasure there.

In this belief from heaven be set,
If such be Nature's holy plan,
Have I not reason to lament
What man has made of man?²¹¹

²¹¹ WORDSWORTH, William. *William Wordsworth*. Ed. de Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 1984. Pág. 80-81.

En el bosque la naturaleza muestra la unidad originaria de todos los seres que el poeta siente al escuchar mil sonidos entremezclados armónicamente. Lamentablemente el mundo humano entristece al poeta porque se ha extraviado de la fuente y ha roto el vínculo con la naturaleza. Lo que la naturaleza ha creado es opuesto a lo que el hombre ha hecho del hombre. En el bosque, al igual que Rousseau, el poeta descubre lo que la naturaleza ha creado, su alma, despojada de la alienación que ha sufrido a lo largo de la historia. Es en el hombre donde está el problema ya que con el tiempo se ha hecho externo a la naturaleza, y no puede conocerla desde dentro sino desde fuera, y el poeta se acerca pero se hace consciente de la distancia (<<tis my faith>>, <<I cannot measure>>, <<I must think, do all I can>>). El poeta, en su interioridad paradójica donde se mezclan pensamientos gozosos y tristes, no se corresponde con la naturaleza exuberante que hay a su alrededor. Este desgarró se produce mediante la propia historicidad humana, de la que el poeta es plenamente consciente al afirmar que <<The world is too much with us>>, el mundo es demasiado para nosotros: Demasiado pronto y demasiado tarde.

The world is too much with us; late and soon,
Getting and spending, we lay waste our powers;
Little we see in Nature that is ours;
We have given our hearts away, a sordid boon!

This Sea that bares her bosom to the moon,
The winds that will be howling at all hours,
And are up-gathered now like sleeping flowers,
For this, for everything we are out of tune;

It moves us not. –Great God! I'd rather be
A Pagan suckled in a creed outworn;
So might I, standing on this pleasant lea,

Have glimpses that would make me less forlorn;
Have sight of Proteus rising from the sea;

Or hear old Triton blow his wreathed horn²¹².

Después de todas las visiones y credos en los que la naturaleza se humaniza porque el ser humano está también naturalizado y, por ende, ambos son cercanos y no se aparecen como objetos ajenos, la naturaleza se ha objetivado y cosificado y el poeta se encuentra en el espacio vacío, en su exterioridad respecto del mundo. Si hubiese sido un pagano con unas creencias ya pasadas <<a Pagan suckled in a creed outworn>>, la naturaleza se le podría revelar de forma espontánea, pero las formas en que la naturaleza se presenta provienen de las formas de la propia conciencia humana, y ésta está determinada históricamente. Cuando él habla de lo que el hombre ha hecho con el hombre se refiere a los medios históricos de determinar nuestra relación con la naturaleza, medios que nos han llevado a la exclusión. Wordsworth siente en el bosque la presencia del origen que en la ciudad ha caído en el olvido pero, sin embargo, no consigue una plena fusión con la naturaleza.

En *The world is too much with us* las referencias al paisaje como el mar, la luna o los vientos son siempre desde la perspectiva del paisaje sublime tan propia del romanticismo, unos paisajes que muestran el distanciamiento del poeta con una naturaleza deshumanizada debido a la historicidad. Comparando los poemas *Lines written in early spring* con *Tintern abbey*, se observan los dos momentos de relación cercana del poeta con la naturaleza. En el primer poema tenemos un paisaje íntimo, un refugio de lo sublime que cierra la brecha entre el alma y la naturaleza. Este refugio, la fuente del origen, es el bosque, lugar del sentimiento de proximidad con la naturaleza. En el segundo el alma recuerda y vuelve las corrientes del tiempo y la historia hacia la fuente de su naturaleza, esta fuente u origen es invisible y viene de un río que nace en el bosque y desemboca en el

²¹² *Ibid.* Pág. 270.

mar sublime, el mar de *The world is too much with us*²¹³. El poeta vuelve cinco años después a escuchar el fluir de las aguas del río Wye errante entre los bosques <<O sylvan Wye! Thou wanderer through the woods / How often has my spirit turned to thee!²¹⁴>> y bajo un sicómoro se entrega a un viaje de la memoria que actúa como sujeto poético. Rememora así lo ocurrido en los cinco años transcurridos desde que él estuvo allí, años en los que el poeta ha vivido en la ciudad, gracias a la tranquilidad que le otorga ese lugar que le permite remontar la corriente del tiempo como si siguiese al río desde su desembocadura en el mar hasta su nacimiento en los bosques de Gales. Esta visita la hace con su hermana, que actúa como imagen de la infancia que quiere recordar. El río es el correlato del recuerdo poético y el bosque el origen imaginario del tiempo: <<This “sylvan” river winding through the woods is the ultimate correlate of poetic recollection. The forest is its imaginary source – the source of time itself.>> (Harrison, 1992: 163) Los bosques de la nostalgia de Wordsworth más que de la naturaleza de lo que hablan es de lo que el hombre ha hecho con el hombre y de cómo ha cambiado el sentimiento y la relación respecto a ella históricamente: <<The forests of its nostalgia come to presence in images and words that speak less about nature and more about what man has made of man.>> (Harrison, 1992: 164)

Podemos relacionar *Tintern abbey* con el poema que Giacomo Leopardi (1798-1837), poeta del romanticismo italiano, escribe *Alla luna* en 1819, en el que el poeta contempla la luna en la neblina causada por sus propias lágrimas al recordar su tristeza cuando contemplaba la misma escena sobre la misma colina un año antes.

²¹³ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 163

²¹⁴ WORDSWORTH. *Wordsworth...*, *op. cit.*, Pág. 133.

Alla luna

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sopra questo colle
io veniva pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su questa selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
che mi sorgea sul ciglio, alle miel luci
il tuo volto apparia, che travagliosa
era mia vita: ed è, nécangia stile,
o mia diletta luna. E pur mi giova
la ricordanza, e il noverar l'etate
del mio dolore. Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!²¹⁵

El poeta siente una paradójica felicidad en la tristeza cuando vuelve a esa colina en la que pasado y presente se corresponden en dos noches abiertas a la profundidad del tiempo. El presente se desliga de la cronología y se funde con el pasado en un flujo constante que se ve reafirmado por las correspondencias sonoras y lingüísticas entre ciertas palabras²¹⁶ (*volge l'anno*: 'pasado un año', 'vuelto el año' y *volto*: 'rostro'; *rammentare*: 'rementar', 'recordar' y *rimirare*: 'remirar'; etc.). El paisaje, con la luna, la colina, el valle y el bosque (*selva*), encarna el recuerdo (*ricordanza*: literalmente 'volver al corazón'), la apertura de la memoria y su fusión con el presente en la nebulosa imagen de la luna velada por las lágrimas que <<pendías entonces sobre este bosque / tal como lo haces, que todo lo iluminas>>.

Leopardi tiene una concepción del lenguaje poético muy reveladora para nuestro tema y que sirve de puente entre el romanticismo de Wordsworth

²¹⁵ LEOPARDI, Giacomo. *Poesia. L'infinito*. Ed. de Glauca Michelini. Milán: Demetra, 2003. Pág. 42.

²¹⁶ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 191.

y los simbolistas posteriores. Aborrece el presente desligado del pasado porque esto es una forma de muerte espiritual, tanto para el individuo como para la cultura a la que éste pertenece, de la misma forma que aborrece la percepción sin recuerdo y las cosas tratadas como mera objetividad y desprovistas de las asociaciones que la imaginación produce entre ellas. Hay en todas las cosas un sentido doble, uno propio de la percepción y otro que pertenece al terreno de la memoria, y la poesía o la experiencia poética revelan y comparten ese otro sentido. Esta experiencia poética reside en la profundidad del ser humano y todos lo compartimos. Es el poeta el que puede recrear a través de la palabra este potencial evocador de las sensaciones y transformar así la experiencia ordinaria. Esta capacidad de evocación, que reside fundamentalmente en la memoria individual del poeta, puede ser compartida gracias al lenguaje, fondo cultural compartido por todos los miembros de la comunidad, herencia y memoria colectiva de un pueblo.

Cierto tipo de conceptos que son genéricos, indeterminados, permiten la indefinición y por tanto poseen más capacidad de evocación al no tener un sentido cerrado; éstos conforman lo que Leopardi llama *il vago*. Permiten una evocación infinita de cosas y sentidos y son las palabras que debe utilizar la poesía, palabras de penumbra que permiten vislumbrar muchas cosas más allá del sentido primario o superficial. Precisamente el bosque es uno de los lugares más importantes donde se muestra lo vago, donde se da la luz entrevelada que lleva a las asociaciones entre sentidos. Y, según Harrison²¹⁷, la *parola* por antonomasia del poema *Alla luna*, la que recoge todo lo vago permitiendo todas las asociaciones, es la *selva*. Aunque Harrison no lo explicita, tengamos en cuenta que Leopardi podría haber utilizado la palabra *bosco* o la palabra *foresta*, pero elige *selva*, cuya etimología remite a la *hyle*, el bosque madre de Ártemis y Dionisos en el

²¹⁷ *Ibid.*

que se dan las metamorfosis gracias al parentesco originario de todas las cosas.

The word *selva* (forest), with all its “indefinite” evocations in the mind of the Italian reader, is the indispensable *parola* of the poem. It is the *parola* that evokes the horizon of memory and draws the poem as a whole into the rich vagueness of its associations. If you take the word away, the poem loses the ever-so-elusive suggestion of those depths of remote origins, which precede the linear dispersion of personal or historical time. Time’s cyclical repetition, embodied by the moon, shines upon the woods in a chiaroscuro image pervaded by indefinite associations. (Harrison, 1992: 191)

El bosque se nos muestra como el lugar predilecto de lo vago, lo indefinido que permite la evocación. Esto será retomado por Baudelaire y los simbolistas, pero ellos irán más allá al figurar el bosque como un templo. Ya en la *Eneida* de Virgilio se decía que en un inicio, en la Arcadia, los hombres nacían de los robles. Tácito hablaba de las arboledas de Germania, lugares de la teofanía donde habitaba la divinidad. Encontramos en Chateaubriand²¹⁸ referencias a la catedral gótica y a su lectura vegetal. Para él los bosques han sugerido la primera idea de la arquitectura, que varía según los climas. Los capiteles corintios fueron diseñados sobre el modelo de la palmera y los pilares del antiguo estilo egipcio representan el sicómoro, la higuera oriental y el bananero. Así los bosques de la Galia pasaron también a los templos, hasta los broncees suspendidos en las catedrales imitan los murmullos del bosque²¹⁹. Las antiguas arboledas sagradas de Europa dieron lugar a la catedral-bosque que encuentra su imagen en el gótico, donde encontramos la bóveda y sus nervios sobre los pilares como las copas unidas de los árboles y rupturas en el follaje por donde entra la luz, las ventanas y las vidrieras. <<The analogy has its basis in an ancient correspondence between forests and the

²¹⁸ CHATEAUBRIAND, François-René de. *Génie du christianisme*. París: Gallimard <<Bibliothèque de la Pléiade>>, 1978. Pág. 802.

²¹⁹ CORBIN. *La douceur de l'ombre...*, *op. cit.*, Pág. 100-101.

dwelling place of a god.>> (Harrison, 1992: 178) Muchos santuarios en Grecia tenían una arboleda adyacente donde moraba la deidad, de hecho a veces ésta misma era el santuario. Allí se hacían rituales de danza y éxtasis alrededor del árbol sagrado para que la deidad se apareciese. Hay una relación entre los árboles sagrados y las columnas de los templos, que no sólo tienen una función arquitectónica. La red de columnas rodea el altar sagrado con la imagen del dios, y si la columna simboliza el árbol el claustro de columnas puede también simbolizar la arboleda sagrada.

¿Por qué estas correspondencias en los simbolismos? Hay muchas formas de verlo pero Harrison se fija aquí en la doctrina de las correspondencias del simbolismo francés y en Baudelaire. Hemos de añadir a las correspondencias el contexto en el que se desarrollan, que es la <<teoría del efecto>>. La poesía moderna (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot...) fue desde el principio criticada por hermética y alejada de la realidad. Según Hugo Friedrich²²⁰ el poeta moderno huye de la representación y se abstrae en un lenguaje alegórico. Este hermetismo exige un lector comprometido que ponga en juego todas sus facultades a la hora de leer, las sensibles y las intelectuales, para gozar de una experiencia estética y captar todos los juegos del lenguaje. El lector tiene que ser capaz de captar todos los matices a partir de una sensación, de un efecto que el poeta consigue tener en él gracias a su implicación en la lectura. Este efecto debe ser sutil, indefinido, vago, basado en los detalles que evoquen y sugieran para que la imaginación pueda dejarse llevar sin estar cercada por un significado fijo ni un sentido representacional.

Poe concibe el arte en términos de efecto y juzga las obras de los demás por la intensidad de la sensación que recibe el lector. Baudelaire, Mallarmé y Valéry se mantendrán fieles a este principio del efecto, puesto

²²⁰ FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1956. Cit. en MARÍ, Antoni. *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010. Pág. 9-14.

que para todos ellos el efecto estético pretende ser una forma de fascinación, sugerencia, persuasión o encantamiento, a través del cual el poeta lleva al lector a la conciencia fugaz de pertenecer a la unidad de todo: del poeta y del lector, de la razón y la imaginación, del texto y del mundo, del espíritu y de la naturaleza. Unidad de todo que la modernidad había escindido y que la poesía, como la música, puede volver a unir por la experiencia estética; así, la restauración de la unidad perdida (la identidad entre conciencia y naturaleza) es una voluntad y un deseo que se realizan en la escritura²²¹. (Marí, 2010: 15-16)

Marí continúa citando y comentando a Paul de Man que, en *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1983), habla del punto de partida del poeta simbolista, la escisión entre la conciencia y su objeto en el intento fallido de atraparlo a través del lenguaje. El lenguaje ya no es capaz de nombrar las cosas como son, por lo que <<se limita a extender su mano>> al universo y se transforma en algo más sutil que busca nuevas interconexiones en la configuración del sentido, <<un lenguaje que, en otras palabras, es *meramente* un símbolo>>²²². El efecto persigue la sensación de correspondencia entre palabras y cosas y la identificación entre la conciencia y su objeto. En esta lógica alejada de la lógica convencional y de la racionalidad científica moderna las asociaciones entre conceptos se producen de forma distinta, no mediante una relación de causa-efecto sino mediante las evocaciones y las correspondencias que, en muchos casos, nos van a llevar a asociaciones insólitas que posibilitarán, en última instancia, la metáfora salvaje, recurso tan empleado por los surrealistas. Y la palabra será concebida no sólo como significante sino también como sonido o como grafismo, algo que encontraremos muy evidente en la poesía de Mallarmé.

²²¹ MARÍ, Antoni. “Unas notas para <<Matemática tiniebla>>”. En *Matemática tiniebla...*, *op. cit.* Pág. 15-16.

²²² *Ibid.* Pág. 16.

Dentro de esta lógica simbolista, de la teoría del efecto y la doctrina de las correspondencias precisamente el poema de Baudelaire titulado *Correspondances* resulta muy evocador. Aquí la naturaleza no es como un templo, es un templo porque preserva dentro de su clausura forestal la familiaridad original que hace posible las analogías entre las diferentes cosas²²³. Las cosas se corresponden con otras en analogías simbólicas porque están ya, siempre lo han estado, íntimamente relacionadas por parentesco. Los pilares vivos del bosque simbólico son los guardianes de la relación primordial que quizá permanezca olvidada pero nos observan con una mirada familiar.

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers de forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers

Comme des longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répendent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens²²⁴.

Las cosas ya no son objetos ni están separadas de nosotros, hay una relación de parentesco que puede ser captada en el efecto que crea un

²²³ HARRISON. *Forests... op.cit.* Pág. 179.

²²⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal (Les fleurs du mal)*. Ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2009. Pág. 94-96.

estado de éxtasis psicológico²²⁵, <<que cantan los transportes de sentidos y espíritu>>. <<Como los largos ecos que de lejos se mezclan / en una tenebrosa y profunda unidad>> el mundo no está regido por axiomas sino que es una unidad profunda que engendra seres, pensamientos y sensaciones muy variados y ligados íntimamente. En el bosque de símbolos la percepción ordinaria se somete a una metamorfosis y se funde con la memoria, la analogía y la asociación, <<no se trata de alejar las fronteras de las percepciones sino de sentir cómo se diluyen; se trata de un placer dionisiaco propio para subvertir el orden de las cosas²²⁶>>. Un símbolo no es una cosa, es una interrelación entre cosas, una realidad que sugiere otra realidad que no se ve a primera vista. Aquí los objetos se despojan de su mera objetividad y se abren a la <<expansión de cosas infinitas>>. El bosque de símbolos es la implicación de todas las percepciones, de todos los pensamientos y de todos los seres vivos que subyace al fenómeno de la correspondencia: <<vasta como la luz, como la noche vasta, / se responden sonidos, colores y perfumes>> en una sinestesia expandida en el espíritu. El bosque de símbolos no es un símbolo entre otros sino más bien el símbolo del simbolismo mismo, de nuevo la matriz originaria. El bosque de símbolos es el reino de la

²²⁵ Los encargados de la edición de *Las flores del mal* que tratamos aquí resaltan que la teoría de las correspondencias no es genuina del simbolismo sino que ya se hallaba en el romanticismo alemán: <<Se suele considerar este poema como el más representativo del libro y, en general, del pensamiento y de la estética de Baudelaire y de sus continuadores. Sin embargo, la noción de correspondencia o de analogía universal constituye uno de los pilares del pensamiento romántico alemán. G. de Staël no hace sino repetir a Schelling cuando escribe en *De Alemania*: <<las analogías entre los diferentes elementos que componen la Naturaleza... sirven para comprobar la ley suprema de la creación, la variedad en la unidad, y la unidad en la variedad. ¿Hay acaso algo más sorprendente que la relación entre los sonidos y las formas, los sonidos y los colores?>> (III, 10). Todos los grandes románticos trataron este tema que no pertenece, por lo tanto, al simbolismo de la segunda mitad del siglo, sino al patrimonio primitivo del romanticismo europeo.>> BAUDELAIRE. *Las flores del mal...*, op. cit., Pág. 95.

²²⁶ *Ibid.* Pág. 97. Nota al pie de los editores.

inclusión, de la pertenencia íntima de todas las cosas dentro de una gran red de parentesco²²⁷.

El *enfant terrible* por antonomasia de la poesía francesa fue Arthur Rimbaud, que en una de sus *Iluminaciones* recupera la imagen de los pilares del bosque para fusionarlos con los troncos de los espigones. Es la fusión del mar y la tierra años después de haber vivido en su propia piel la libertad que se siente en el mar. Las correspondencias se ven entre los <<carros de plata y de cobre>> y <<las proas de acero y de plata>>, <<las corrientes de la landa>>, etc. El embarcadero, como el bosque, es el lugar de la luz entrevelada que veíamos en Leopardi, <<cuya esquina es entrecortada por / torbellinos de luz>>. La luz nos puede mostrar la esquina, los límites, pero el bosque continúa siendo el depositario de todas las correspondencias, el parentesco originario entre los elementos y lo vago, <<las palabras confusas>> con las que este parentesco se puede expresar.

Marine

Les chars d'argent et de cuivre -
Les proues d'acier et d'argent -
Battent l'écume, -
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt, -
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des
tourbillons de lumière²²⁸.

²²⁷ HARRISON. *Forests... op.cit.* Pág. 180.

²²⁸ RIMBAUD, Arthur. *Obra completa. Prosa y poesía.* Ed. bilingüe. Trad. de J. F. Vidal-Jover. Barcelona: Ediciones 29, 1973. Pág. 398-399.

Cuando la naturaleza deja de ser un templo se convierte, para Baudelaire, en una abominación (siguiendo la estela de los románticos). Cuando los objetos vuelven a la mera objetividad vuelven también a la lógica moderna de causa-efecto y de la diferenciación y pierden la capacidad de evocación. La naturaleza entonces ya no es un templo. La aversión de Baudelaire se dirige contra el materialismo y contra el “naturalismo” estético, el realismo, la literalización y representación de la naturaleza que siguen sus contemporáneos: <<By habit they reduced the indefinite to the definite, the symbolic to the objective, the poetic to the prosaic, the distant to the adjacent>> (Harrison, 1992: 183)

¿Cuál es el lenguaje que habla la naturaleza, las palabras confusas de las que habla el segundo verso del poema de Baudelaire? Ese será el enigma de Törless, el personaje de Robert Musil²²⁹. El estudiante Törless, de niño, siente asombro por las cosas que aparecen en el bosque en el crepúsculo. Parece que hay presencias y que las cosas hablan sus propios lenguajes pero no hay definiciones fijas, sólo perplejidad. El bosque, que él siente como algo vivo, es el lugar de lo indeterminado, símbolo del simbolismo, donde el parentesco de todas las cosas impide la evidencia y la definición. En un pasaje de la novela los personajes penetran en el bosque a través de un sendero y hay una casa tenuemente iluminada donde se encuentra una prostituta que despierta su lujuria y también su odio. Es el mundo indeterminado, oscuro y simbólico, pero adulto, que está detrás de la seguridad burguesa y de la disciplina militar. Entran en una oscuridad simbólica de la psyche humana. Si el desierto, como decía T.H. Lawrence, es el lugar sin matices, el bosque es el lugar donde todo es matiz porque borra todas las distinciones.

²²⁹ MUSIL, Robert. *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Trad. de Roberto Buxio. Barcelona: Seix Barral, 2002.

2.- Pensar filosóficamente el árbol

En lo que cualquier definición o descripción del bosque como lugar físico están de acuerdo es que en el bosque hay árboles y, como elemento constitutivo esencial de ese bosque, el árbol puede ser analizado también mediante un estudio pormenorizado. El árbol hunde sus raíces en nuestra lengua y tiene una insistente presencia en las expresiones corrientes. Robert Dumas²³⁰ advierte que el árbol posee un poder doblemente expresivo ya que, en nuestra cultura, en numerosas ocasiones lo hemos declarado como un monumento (como veíamos en *Los árboles de la libertad*) pero más tarde nos hemos dado cuenta de que el árbol por sí mismo es memoria. El árbol lleva escrita una memoria secreta bajo su corteza. Ya en el S.XX la dendrología descubrió en los anillos del tronco cortado transversalmente que se podían reconstruir las condiciones climáticas que afectaron a lo largo de los años a su materia viva. El ser humano aprendió a leer en el árbol la historia del universo y las condiciones materiales que lo sustentaron: <<Dispositif étonnant pour le philosophe. En effet, si l'écriture se définit comme l'inscription matérialisée d'un message, l'arbre est en lui une écriture, ainsi que l'étymologie le réaffirme maintes fois.>> (Dumas, 2002: 48) Pero el árbol no solamente memoriza y almacena naturalmente sino que también lo hace culturalmente:

Les mots “bouquins”, “bûche”, “bûcher”, “bois”, “bosquet” viennent du latin *boscus* (bois) qui donnera le terme anglais *book* et le terme allemande *Buch*, tout deux significant “livre”. Il y a mieux: *Buche* désigne le hêtre et *Buchsbaum* le buis. Or, ces deux essences sont caractérisées par leur fine texture dépourvue de noeuds, donc très utile pour les inscriptions. (Dumas, 2002: 48)

²³⁰ DUMAS. *Traité de l'arbre... op. cit.*, Pág. 47.

Buchstabe significa ‘letra’ en sentido de signo gráfico alfabético, pero también las barras de haya o de boj sobre las cuales se grababan las letras. Sobre esta relación directa de las etimologías y las palabras de uso común con los árboles Robert Dumas recuerda el ejemplo de *Fahrenheit 451*, película de François Truffaut a partir de la novela de Ray Bradbury en la que se filma esta asociación de la memoria entre árbol y escritura. Las personas que han aprendido de memoria los libros en una época en que se persigue la extinción de los mismos mediante el fuego se retiran a los bosques a refugiarse y, en sentido figurado, vuelven al origen.

Liber es una palabra latina que originalmente designaba la película situada entre la madera y la corteza del árbol. Después de haber extraído cuidadosamente la corteza de un tronco de un abedul, se recoge la capa de *liber* enrollada sobre la albura (capa blanda y blanca que se halla bajo la corteza) y se la pone a secar en placas para obtener superficies de inscripción. Después, por metonimia, este término sirvió para designar el ‘libro’ cuando el *liber* fue sustituido por el papel, primero obtenido a partir de tiras del tallo del papiro pegadas y más tarde a partir de pasta de papel fabricada con la celulosa, que desde 1854 se puede separar químicamente de la lignina que mantiene adheridas las fibras vegetales, y con la colofonia, resina destilada de la trementina que permitió la modernización de las técnicas de encolado y fabricación de las hojas. En cualquier caso, no hemos abandonado el árbol, sea por el *liber* o sea por el papel, y en cualquier caso, el árbol sigue jugando un rol fundamental en la cultura, sea como almacenamiento, memoria o superficie de inscripción.

Pero en lo que insiste Dumas²³¹ es en que pensar filosóficamente el árbol consiste en poner a la luz su excepcional racionalidad. Las estrategias arborescentes del gigantismo y de la repetición desvelan una aptitud

²³¹ *Ibid.* Pág. 132-145.

natural para combinar identidad y diferencia y, a través de este juego indefinido, el árbol da a la mente una lección de pluralismo coherente. Hay cuatro pensadores que resultan paradigmáticos en cuanto al pensamiento filosófico del árbol en las distintas épocas de la modernidad: Kant, Hegel, Sartre y Deleuze. No trataremos aquí a los pensadores que han visto en el árbol un modelo esquemático de las distintas ramas de la filosofía sino de los pensadores que han integrado al árbol como organismo vegetal dentro de sus sistemas filosóficos o que lo han utilizado como objeto de saber filosófico o como modelo para el conocimiento del mundo.

Hegel estudia el organismo vegetal en la *Filosofía de la Naturaleza*²³² pero aquí más que tratarse del árbol se trata de la esencia del vegetal pensado como la segunda etapa de un proceso que parte del ser terrestre para cumplirse en el organismo animal. El vegetal constituiría el primer grado del ser para sí, de la reflexión sobre sí. Se desarrolla en relación a la tierra y a la vida general del organismo terrestre pero posee una diferencia cualitativa que marca su naturaleza propia separada de la vida abstracta e indeterminada de la tierra y que la sitúa en un estado de oposición con ella. La tierra es punto de partida y posibilidad de la vida pero el organismo terrestre tiene una vida genérica abstracta que no se encuentra especificada ni individualizada y donde no hay todavía un retorno sobre sí, un volverse contra sí, un movimiento destinado a abandonar y desplazar este estado inmediato para elevarse a un punto donde la tierra y con la tierra la naturaleza se reencuentra. En el esquema de Hegel es la tierra, o la naturaleza entera, la que a través del vegetal se conforma como una individualidad plenamente autodeterminada, un organismo vivo que

²³² HEGEL, G. W. F. “Filosofía de la naturaleza”. En *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1842). Trad. de Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza, 1999.

construye sus miembros y se distingue y separa de la naturaleza física universal que le otorga las condiciones de su existencia.

Autrement dit, les éléments naturels, inorganiques, n'existent qu'abstraitement de façon séparée, l'organisme qui les assimile pour vivre et croître leur conférant une unité. Dans l'organisme végétal, la nature s'unifie et se détermine, mais la plante n'est qu'une étape dans ce processus par lequel l'être revient sûr lui-même. (Dumas, 2002: 137)

La planta es individualidad orgánica inmediata, donde no hay el retorno sobre sí que anima al individuo y por ende, ella permanece como algo ajeno a sí misma y no tiene el sentimiento de sí. Reuniendo hojas, ramas, troncos y raíces el árbol constituye una unidad, lo que se manifiesta mediante la circulación de la savia, pero no es una unidad reflexiva. Los miembros del árbol son ajenos los unos de los otros y funcionan de forma independiente por lo que el substrato, lejos de ser una unidad subjetiva, es más bien un fondo común. Cada parte de la planta es la planta entera, las diferencias no son más que metamorfosis superficiales, y cada una puede reemplazar las funciones de otra. A diferencia del animal, que encadena sus partes bajo el mando de la unidad del sujeto, el árbol es un agregado de individuos donde cada parte representa el árbol entero pero no constituye una verdadera individualidad, sus partes no son miembros en sí, son cada una el árbol entero. Una planta es un agregado de individuos que forman un individuo cuyas partes son totalmente independientes.

El árbol está sometido al espacio, no así el animal que es capaz de negarlo en sus movimientos porque su existencia subjetiva es capaz de determinar su lugar. El árbol para Hegel, así como todo organismo vegetal, permanece en un grado inferior al del animal en el proceso de formación del sujeto siendo una etapa primera a pesar de la documentación minuciosa que maneja para construir su capítulo sobre estos organismos.

Un lugar mucho más importante que en la filosofía de Hegel es el que Deleuze y Guattari asignan al árbol, entendido éste no sólo como organismo vivo sino también como estructura de pensamiento. En *Rizoma*²³³ parten de que el árbol ha dominado la realidad del pensamiento occidental y también de sus aplicaciones en la vida, no sólo en cuestiones de botánica o biología sino también, incluso, la ontología. El árbol de Deleuze y Guattari es el contrapunto al concepto de rizoma, un nuevo modo de entender la realidad desde la immanencia no jerárquica, <<a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera>>. El árbol es el representante de la jerarquía y la transcendencia.

Resulta curioso comprobar cómo el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología, pasando por la anatomía, pero también por la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía...: el principio-raíz, *Grund, roots y foundations*. Occidente tiene una relación privilegiada con el bosque y con el desmonte; los campos conquistados al bosque se plantan de gramíneas, objeto de una agricultura de familias, basada en la especie y de tipo arborescente; también la ganadería que se desarrolla en el barbecho selecciona familias que forman toda una arborescencia animal. (Deleuze, Guattari, 2010: 41-42)

Occidente presenta una imagen de bosque y campo mientras que oriente se relaciona con la estepa y con el huerto, o con el desierto y el oasis, su agricultura es de tubérculos y la ganadería se queda en espacios cerrados o en la inmensidad de la estepa nómada. El modelo occidental del árbol puede ser una de las razones de que tendamos a las filosofías de la transcendencia mientras que el modelo rizomático de oriente tiende a la immanencia²³⁴:

²³³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma* (1976). Trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2010.

²³⁴ Deleuze y Guattari hacen referencia al artículo de HAUDRICOURT, André G. "Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui". En

[...] el Dios que siembra y siega, por oposición al Dios que horada y desentierra (horadar frente a sembrar). Transcendencia, enfermedad específicamente europea. Tampoco la música es la misma, la tierra no tiene allí la misma música. Tampoco es la misma sexualidad: las gramíneas, incluso reuniendo los dos sexos, someten la sexualidad al modelo de la reproducción; el rizoma, por el contrario, es una liberación de la sexualidad, no sólo con relación a la reproducción, sino también con relación a la genitalidad. Entre nosotros el árbol se ha plantado en los cuerpos, ha endurecido y estratificado hasta los sexos. (Deleuze, Guattari, 2010: 42-43)

Robert Dumas acepta que es cierto que desde una perspectiva geográfica o económica, entendiendo el mundo como paisaje y territorio, el árbol ha dominado la realidad occidental por su inmensidad de usos por una parte y por su capacidad de conquista y dominio del medio por otra. Pero para Dumas no hay ninguna relación entre el lugar del árbol en el proceso natural de la evolución y su dominación sobre las diferentes formas del pensamiento. Rechaza el dominio del árbol en esta dimensión, sobre todo si este dominio es considerado como algo negativo y empobrecedor. El problema radica en dos puntos: primero, en la concepción de Deleuze del árbol como estructura jerárquica que crea la multiplicidad a partir de un centro o unidad superior; y segundo, el desplazamiento del orden natural al orden cultural, es decir, del paso del plano biogeográfico de la victoria del árbol en la competencia por la luz al plano cultural de su predominio sobre las formas de pensamiento:

L'homme: Revue française d'anthropologie. 1962, Vol. 2, n° 1. Pág. 40-50. Este artículo pretende mostrar que la relación del ser humano con la naturaleza, tal como lo estudian la etnobotánica y la etnozología, son mucho más importantes que otras características humanas para explicar su comportamiento y su historia social, incluso en sus abstracciones más desarrolladas. <<La vie quotidienne des époques des époques passées doit être restitué pour comprendre l'actualité, même dans les domaines les plus abstraits. Est-il absurde de se demander si les dieux qui commandent, les morales qui ordonnent, les philosophies qui transcendent n'aurient pas quelque chose à voir avec le mouton, par l'intermédiaire d'une prédilection pour les modes de production esclavagiste et capitaliste, et si les morales qui expliquent et les philosophies de l'immanence n'auraient pas quelque chose à voir avec l'igname, le taro et le riz, par l'intermédiaire des modes de production de l'antiquité asiatique et du féodalisme bureaucratique>>.

Or, il n'y a aucun rapport entre la place de l'arbre dans le processus naturel de l'évolution et sa place dans l'ordre culturel, il n'y a pas domination sur les deux plans. Par exemple, nous avons montré la domination dynamique de la morphologie de l'arbre dans l'imaginaire occidental, ainsi que l'extraordinaire plasticité symbolique de ce dynamisme polysémique oeuvrant aussi bien dans les registres sacrés du paganisme ou du christianisme que dans le registre profane du politique. De même, la structure arborescente ne domine pas la pensée en renvoyant "une triste image". Bien au contraire, elle lui suggère de manière multipliée et optimale la logique des divisions et des distributions. Mieux même, elle organise concrètement dans l'espace les variations d'une forme et les métamorphoses du même et de l'autre. Sur le plan symbolique comme sur le plan théorique, l'arbre réalise des variations eidétiques sous nos yeux. (Dumas, 2002: 139-140)

Por su flexibilidad y su forma el árbol opera con pertinencia en dominios muy diferentes. Lejos de transmitir monotonía, el árbol despliega su polivalencia a través de sus brotes multiplicados y ramificaciones reiteradas. <<Ensuite, sans doute pour illustrer une dénonciation plus sociale que biologique, Deleuze fausse un peu l'image de l'arbre en le réduisant à une structure hiérarchique.>> (Dumas, 2002: 140) El árbol ha triunfado sobre otros vegetales pero no porque esté jerárquicamente organizado, como dice Deleuze. Hay ciertos árboles que parecen figurar la estructura piramidal del poder pero esto no quiere decir que el árbol funcione según una estructura dictatorial. Deleuze también menciona que el árbol desarrolla la ley del Uno que deviene dos, dos que devienen cuatro, etc. pero la fitomatemática muestra que la lógica de la planta es bastante más compleja que una lógica binaria en cuanto a la distribución de las hojas sobre el tallo ya que se organiza según la secuencia de números enteros de Fibonacci, secuencia directamente relacionada con la proporción áurea²³⁵. El problema, como podemos ver, está en la

²³⁵ Sobre la filotaxis en particular y la presencia de la proporción áurea en la naturaleza en general véase el capítulo "El número áureo y la naturaleza" en CORBALÁN, Fernando. *La proporción áurea. El lenguaje matemático de la belleza*. Barcelona: RBA ediciones, 2010. Pág. 125-142.

simplificación, por una parte, de la estructura del árbol que proponen Deleuze y Guattari y, por otra parte, en la formación de una dicotomía, de un dualismo entre árbol y rizoma que pueda pecar de cierto maniqueísmo. El propio Dumas cae en el dualismo al intentar refutar desde la botánica una imagen que se propone como imagen de la cultura, y se entiende que lo haga por la propia dificultad del modelo propuesto y por la propia indefinición de las distintas dimensiones por parte de los autores de *Rizoma*. Ahora bien, en determinados pasajes ellos también aceptan que hay que deshacer el dualismo y eliminar los modelos de estructuras, lo que les lleva a reconocer que el árbol y el rizoma pueden compartir muchas características:

¿Estamos en un callejón sin salida? Qué más da. Si de lo que se trata es de mostrar que los rizomas tienen también su propio despotismo, su propia jerarquía, que son más duros todavía, está muy bien, puesto que no hay dualismo, ni dualismo ontológico aquí y allá ni dualismo axiológico de lo bueno y de lo malo. Ni tampoco mezcla o síntesis americana. En los rizomas hay nudos de arborescencia, y en las raíces brotes rizomáticos. Es más, hay formaciones despóticas, de inmanencia y de canalización, específicas de los rizomas. En el sistema transcendente de los árboles hay deformaciones anárquicas, raíces aéreas y tallos subterráneos. Lo fundamental es que el árbol-raíz y el rizoma-canal no se oponen como dos modelos: uno actúa como modelo y como calco transcendente, incluso si engendra sus propias fugas; el otro actúa como proceso inmanente que destruye el modelo y esboza un mapa, incluso si suscita un canal despótico. (Deleuze, Guattari, 2010: 46-47)

El modelo que propone Deleuze, el rizoma, multiplica las disposiciones y las conexiones, despliega las diferencias y procede de forma inmanente conectando un punto cualquiera con otro, un sistema sin centro, no jerárquico y no significativo. El árbol se encuentra en el lado del poder, el rizoma al lado de la anarquía. Pero sin embargo el árbol no es jerárquico porque no conoce la estructura articulada de los organismos, él mantiene juntos los elementos diferenciados pero correlacionados los unos con los

otros de tal forma que cada uno sirve a cada uno sin dejar de ser un individuo que crece o muere de forma individual. Pero vayamos por un momento a un bosque real no demasiado tocado por la silvicultura. Allí encontraremos <<deformaciones anárquicas, raíces aéreas y tallos subterráneos>>, también rizomas aunque no los veamos y conexiones simbióticas entre la multiplicidad de seres que lo pueblan. El bosque es un todo unitario de elementos dispares que muchas veces son contrapuestos pero precisamente por esto la potencia simbólica del bosque es tan prolija. El bosque, como veremos más adelante con Ortega, se define no por lo que veo sino por lo que no veo, el bosque es en sí mismo un sistema sin centro.

En este mismo bosque encontraremos también el árbol de la *Crítica del juicio*²³⁶. En 1790 en el contexto protagonizado por la aproximación mecanicista de Buffon y Duhamel de Monceau a los árboles, Kant parte de la práctica del injerto para mostrar la idea de fin de la naturaleza, pero haciendo un agudo análisis para mostrar la relación entre las partes del árbol y el árbol como todo. En la práctica del injerto una parte del árbol se crea sobre la rama de otro árbol dando lugar a un retoño de la misma especie. El injerto es muy difícil en un animal debido a su gran individuación que rechaza todo tejido proveniente de otro animal, incluso de la misma especie. Pero la plasticidad y versatilidad del injerto sirve para mostrar el funcionamiento de la totalidad del árbol. Una parte del árbol puede reemplazar a otra porque cada parte es como un árbol existente por sí mismo aunque se agarre a él y de él se nutra parasitariamente. Pero al igual que las hojas son productos del árbol también lo mantienen y conservan, ya que

²³⁶ KANT, Immanuel. *Crítica del juicio* (1790). Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Austral, 2007.

repetidos despojos de las hojas lo matarían, y su crecimiento depende de su efecto en el tronco. La ayuda que la naturaleza se presta a sí misma en esas criaturas cuando, por motivo de una herida, la falta de una parte que contribuía a la conservación de las vecinas es repuesta por las demás, o cuando, en los engendros defectuosos o deformaciones en el crecimiento, ciertas partes, por motivo de faltas o de impedimentos ocurridos, se forman de un modo totalmente nuevo para conservar lo que hay ya y producir una criatura anormal; tal ayuda, digo, es citada aquí sólo de paso, a pesar de que pertenece a las más maravillosas propiedades de los cuerpos organizados. (Kant, 2007: 326)

Las partes no pueden existir y funcionar sin una unidad que las contenga y esta totalidad funciona como una idea que determina la forma y el ligamen de las partes, pero esta idea no es un plan o un proyecto desarrollado por un artista o por una entidad ajena a la propia planta (lo que la diferencia de una obra de arte), esa idea no es más que un principio para el conocimiento del observador que ve una obra sin proyecto, un ser organizado que se organiza a sí mismo. No hay un poder totalizante como lo pensó Deleuze, que aplicaba esta concepción del árbol como figura para criticar el poder político. Haciendo referencia a la Revolución Francesa Kant también pasará a utilizar la imagen del árbol como un conjunto de partes individualizadas y organizadas en torno a una idea:

[...] en una transformación total, recientemente emprendida, de un gran pueblo en un Estado, se ha utilizado con gran consecuencia la palabra *organización*, a menudo para designar la sustitución de magistraturas, etc., y hasta de todo el cuerpo del Estado. Pues cada miembro, desde luego, debe ser, en semejante todo, no sólo medio, sino también, al mismo tiempo, fin, ya que contribuye a efectuar la posibilidad del todo, y debe, a su vez, ser determinado por medio de la idea del todo, según su posición y su función. (Kant, 2007: 329-330)

La aplicación de la imagen del árbol a la esfera política la encontramos en el paralelismo en el cual en un todo social cada miembro no debe ser solamente un medio sino también un fin y debe contribuir a la posibilidad de ese todo y estar determinado por la idea del todo en lo concerniente a

su función y lugar dentro de él, igual que las ramas, las hojas o las raíces son a la vez medio y fin para el árbol desempeñando un rol determinado dentro de él en una *organización* que se organiza a sí misma. <<Sans être une république, l'arbre, ce symbole des rois, peut permettre de mieux en éclairer le fonctionnement politique.>> (Dumas, 2002: 143)

Podríamos acabar con el optimismo ilustrado de Kant al ver en el árbol la imagen del ser que se organiza a sí mismo y que ofrece al observador la intuición de un fin en la naturaleza, de una teleología inherente a sí misma. Pero el bosque continúa siendo el lugar de la confusión y el lugar de las contradicciones del ser humano, allí donde la racionalidad no puede operar porque se pierden todos los senderos. El Roquentin de *La náusea*²³⁷ de Sartre es un racionalista en constante revuelta aunque no comparta el optimismo de Descartes, ya que para él todo el conocimiento humano y su estructura no da cuenta de las cosas, la náusea es el síntoma del reconocimiento por parte de la mente de su incapacidad para construir sin engañarse a sí misma un sentido de la existencia. Las palabras, los conceptos y todas las herramientas del conocimiento humano no pueden dar cuenta de la existencia de las cosas concretas que, si existen, permanecen fuera de la conciencia humana. La náusea es el más profundo desconcierto intelectual, que Roquentin comienza a sentir paseando con una piedra en la mano. Las propiedades de la piedra, como el color, la forma y el peso, son algo que se puede definir porque son abstracciones pero la existencia misma de la piedra es absolutamente impenetrable por la mente y carece de ninguna razón o fundamento. El humanismo que pretende que las construcciones de la mente que dan sentido al mundo se correspondan con los fenómenos encuentra aquí su amarga derrota.

²³⁷ SARTRE, Jean-Paul. *La náusea*. (1938). Trad. de Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza, 2011.

En determinado momento Roquentin está mirando un árbol cuya existencia no puede demostrar o legitimar bajo ningún constructo racional o mental y encuentra su existencia vacía de sentido. Estamos en el clímax de la náusea. Este castaño, según Harrison²³⁸, es una sinécdoque del bosque, por lo que tendríamos aquí una versión rarificada de la fobia a los bosques tan propia del racionalismo. Roquentin siente como algo humillante la ruda materialidad del árbol, la disposición caótica de las ramas, su postura muda e inmutable. Ve la raíz del árbol como algo negro pero sabe que lo negro es un concepto que pertenece a la subjetividad y que por tanto no existe, como sí existe la raíz del árbol. Desesperado, le da una patada a la raíz pero ésta continúa inmutable, no es capaz de desgarrar la corteza y Roquentin, vencido, declara que todo lo que existe existe demasiado, en exceso, y que es irreductible, como las raíces del castaño. Roquentin está condenado a vivir en una ciudad que aberrra, pero cualquier otro mundo como el natural será peor, la ciudad es la última fortaleza del humanismo, representante de las instituciones, construcciones y abstracciones humanas. Está atrapado en la ciudad pero fuera de ella está el horrendo mundo no humano, el mundo de la vegetación y los bosques, absurdo e impenetrable, autónomo, indiferente. Reconoce el pánico ante el mundo humano y más aún ante el que no lo es; no tiene escapatoria. Reconoce que, ante la gratuidad y contingencia de todas las cosas, la ciudad acabará muriendo y la vegetación volverá a adueñarse de ella porque permanece a la espera, rodeando a la ciudad en un lento abrazo de muerte. Roquentin es consciente de estar situado ante el fin de la ciudad y el retorno de los bosques de Vico.

El árbol que forma parte de los procesos de individuación de los seres vivos forma parte del bosque, así como el árbol que sirve para explicar la finalidad de la naturaleza en los seres organizados o que sirve como

²³⁸ HARRISON. *Forests...*, *op.cit.* Pág. 144-148.

modelo para la concepción de la sociedad. Pero también el árbol de la náusea y el sinsentido de la existencia, y el rizoma que no tiene ningún centro, anárquico. Estas son sólo muestras, parte de las criaturas que pueblan este bosque sin centro, porque <<el bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. El bosque es una naturaleza invisible –por eso en todos los idiomas conserva su nombre un halo de misterio²³⁹>>. Es necesario entonces que sigamos buscando, intentando abrir caminos en la espesura que nos permitan entender su imagen en toda su riqueza y complejidad.

3.- El bosque originario alemán

Los teutones, según Tácito, se crearon la fama de ser los más obstinados rivales de Roma, que llevaba más de 200 años intentando vencerles. Son, al contrario que los romanos, hijos de la naturaleza, de los erizados bosques y las sucias ciénagas. Este paisaje oscuro ha nutrido a una raza de guerreros de dureza formidable. Son incivilizados, feroces, primitivos, moradores de los bosques y los pantanos, indiferentes a los vicios que han corrompido Roma: el lujo, la propiedad, la esclavitud o la sensualidad. Y son de espíritu noble, sin artimañas ni astucia.

La mirada mediterránea de Tácito encuentra pocas cosas atractivas en un territorio que, según dice, es <<de vista horrible por los bosques, y feo y manchado por las lagunas>>. Sin embargo, de estas tierras, prosigue nuestro autor, nació el dios Tuiston, una divinidad autóctona a cuyo hijo Manno veneran los antiguos versos germánicos –el único <<género de anales y memoria que tienen>>- como al principio original del pueblo germánico (Los lingüistas modernos nos han revelado que el nombre de Tuiston contiene la voz germánica *twi*, que significa

²³⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote* (1914). Madrid: Cátedra, 2014.

<<dos>>, en lo que quizá sea un reflejo de la naturaleza hermafrodita del dios, mientras que el nombre de su hijo, Manno, vendría a significar <<ser humano>>). Surgidos de la propia tierra, los germanos autóctonos permanecían así aislados de otros pueblos, añade Tácito, debido a la repulsiva índole de su país. [...] Tácito viene a coincidir con todos cuantos creían en el carácter indígena y la pureza étnica del pueblo germano, y a él atribuía los rasgos fisiognómicos que los autores griegos y romanos consideraban propios de los habitantes de las regiones septentrionales. (Krebs, 2011: 41-42)

Como ya hemos visto en el capítulo *Roma y los bárbaros. Civilización y bosque* Tácito siente una profunda repulsión por ciertas costumbres de las tribus salvajes que habitan al norte de los Alpes pero sin embargo, al ser sus intereses la crítica moral y política, fue lo suficientemente imparcial en su reparto de vicios y virtudes que permitió a ambos, latinos y germanos, reivindicarse en su texto. Tácito conocía que había muchas tribus diferentes en ese territorio cuya frontera establece en el Rin (anulando así la frontera romana entre Germania superior e inferior) pero trata a todas bajo un prisma común y como un único pueblo. El rastro del libro de Tácito se perdió durante más de mil años pero lo que está claro es que permaneció en algunas bibliotecas de monasterios alemanes como Fulda y que más tarde los italianos intentaron repatriarlo durante el Renacimiento, hasta que lo consiguieron. El primer comentarista italiano que cita el *Germania* es Enea Silvio Piccolomini, quien luego fue el papa Pio II, que en 1458 pronuncia un discurso ante notables de los distintos principados alemanes a quien pretende convencer para que se adhieran a la cruzada contra los turcos y utiliza a Tácito para ensalzar las virtudes guerreras germanas. Él mismo publicará una *Historia de Alemania* en 1495. Conrad Celtis fue el humanista nórdico que más reclamó el *Germania* para los germanos. Hijo de un campesino productor de vino en Franconia, huyó de su casa y acabó estudiando en Heidelberg, Leipzig y Rostock hasta llegar a Cracovia en 1489. En una intervención en 1492 en

la universidad de Ingolstadt²⁴⁰ Celtis diferenció a los germanos de otros pueblos considerados bárbaros con la novedad de liberar su historia de la interpretación italiana. En sus discursos no menciona nunca a Tácito porque quiere que su audiencia entienda su historia en términos decididamente no italianos. Parte de prejuicios italianos, dice que nació en medio de bárbaros y borrachos y deplora a veces la falta de legalidad y el desorden, pero quiere incitar a los germanos, invocando en ocasiones a Arminius, a recuperar su nobleza natural, la grandeza de su pasado y su valentía contra la decadencia de la cultura italiana opresora encarnada en la Iglesia del lujo y la opulencia. Es innegable que tanto Celtis como sus contemporáneos (como Jacob Wimpfeling en su *Teutschland*, de Estrasburgo), que destacan los contrastes entre el sur decadente y el norte sano, tienen una deuda con Tácito, ya que

<<podemos enorgullecernos de ser dignos descendientes de nuestros ancestros germanos>>. El autor de la *Germania* le ayudaría, no sólo a él, sino también a muchos otros integrantes de la comunidad humanista, a fijar el carácter de sus antepasados –en las virtudes más que en los vicios-, permitiéndoles construir el sueño de una nación alemana común. (Krebs, 2011: 105)

Todavía en el S. XV el texto de Tácito fue utilizado contra el Papa con el apoyo de Maximiliano I, emperador de Austria y del Sacro Imperio Romano-Germánico. Precisamente Celtis creó, con el apoyo de Maximiliano, una cátedra en la que se comentaba a Tácito y editó el *Germania* que apareció en Viena en 1500.

Al volver la vista atrás y contemplar su pasado, Celtis, Wimpfeling y su legión de seguidores no verán otra cosa que el mito germánico, caracterizado por la autoctonía, la pureza, la libertad, el valor, la lealtad y la simple moralidad. Contrariamente a las últimas acusaciones italianas vertidas en tiempos de Celtis, los antepasados de los germanos

²⁴⁰ Comentada en KREBS: *El libro más peligroso...*, *op.cit.*, Págs 108-111. SCHAMA: *Landscape and memory...*, *op.cit.*, Pág. 92-94.

conformaban un pueblo que <<descollaba por encima de las demás naciones tanto por sus virtudes intelectuales como por sus cualidades físicas>> y que merecía que se le imitara. (Krebs, 2011: 111)

Se hablaba de una Germania renacida, *Germania nova*, que se vio reforzada por la Reforma, de hecho la siguiente generación, cuando el título de emperador recayó en Carlos V en el marco de la España defensora del catolicismo herencia de los reyes católicos, el *Germania* fue utilizado contra el Papa y el emperador. Es representativo el caso de Ulrich von Hutten, quien incitó a Maximiliano para tomar las armas contra Roma. Al mismo tiempo que Lutero lucha contra la autoridad de la Iglesia romana él escribe un diálogo, el *Arminius*, Hermann en alemán. Tras el fallido intento de convencer a Carlos V para que apoyase a Lutero el propio von Hutten acabará tomando las armas contra el Sacro Imperio y contra la Iglesia como su Hermann, literalmente, “hombre de armas”.

El primer rey y legislador de Alemania [Tuiston] (de acuerdo, una vez más, con lo que dice la *Germania*) había establecido que <<sólo en el fuero interno podía buscarse y adorarse a Dios, ya que no es posible reducirlo a ninguna otra figura humana ni corpórea, pues no admite comparación con ellas... y por eso consagró los bosques... a fin de que todos pudieran rendir culto a un único Dios, en libertad y bajo un mismo cielo²⁴¹>>. El culto debía ser sencillo, auténtico y puro –una vez más-; o mejor dicho: la vida entera tenía que responder a esas características. (Krebs, 2011: 123)

En las primeras décadas del S. XVI no es la historia pero sí la geografía germana la que nace. El legado de Celtis fue un compendio de descripciones topográficas y crónicas históricas al modo en que lo había hecho Estrabón en su *Italia Illustrata*. En su estudio sobre los paisajes del pintor Altdorfer Christopher Wood²⁴² muestra cómo el bosque se ha ido identificando como el escenario típicamente alemán en un momento en

²⁴¹ Krebs cita aquí a Aventino, *Deutsche Chronik*, y von Hutten, *Inspicientes*. Véanse las notas de KREBS. *El libro más peligroso... op. cit.*, Pág. 274 y 278.

²⁴² WOOD, Christopher S. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. Pág. 128-140.

que este mismo bosque está menguando a gran velocidad bajo la fuerza del hacha. Por esto, los geógrafos que quieren celebrar el bosque nativo germano llevan a cabo una tarea de reforestación a través de su imaginación literaria y visual siguiendo dos estrategias. En primer lugar, los seguidores de Celtis hacen visibles los cambios en la densidad del bosque germano. El geógrafo Johannes Raw alaba la grandeza original del bosque germano apartándose de las calumnias y la demonización llevada a cabo por Italia²⁴³. Pero al mismo tiempo ensalza la forma en la que el paisaje se ha convertido en más humano al haber introducido en los bosques un ganado domesticado de excelente calidad, es decir, su imagen es la de un bosque domesticado en la relación con las ciudades a las que rodea. Este paisaje ya no será pensado como algo salvaje y brutal sino como espacios de salud y de riqueza, como también muestra la *Cosmografía* de Sebastian Münster. Por otro lado, y al mismo tiempo, los topógrafos del Renacimiento germano no quieren perder aquella conexión tomada de Tácito entre el hogar del bosque y la inmunidad desarrollada por sus moradores ante las seducciones del estilo de vida de la ciudad italiana. La imagen de aquellos germanos que vivían en el bosque durante las incursiones del Imperio Romano es la de hombres nobles ajenos a las tribulaciones. En este sentido, y como ocurrió en las demás regiones de Europa tocadas por el humanismo, se pasó del hombre salvaje al buen salvaje. Durante la Edad Media estas gentes salvajes, peludas y caníbales representaron la antítesis del mundo cristiano pero a lo largo de los siglos XV y XVI pasarán a ser los ejemplos de la virtud y de la vida natural, incluso fueron asociados a los anacoretas y los santos del primer cristianismo, así los concibieron los teólogos como Geiler von Kaiserberg. Las imágenes estereotipadas del hombre salvaje, bestial y despiadado con los animales o los humanos, fueron sustituidas por imágenes de la familia

²⁴³ SCHAMA. *Landscape and memory...*, *op. cit.*, Pág. 95-96.

que mostraban su cercanía y lealtad a los miembros de ésta, su cuidado a los rebaños y el trabajo de la tierra. Hasta el propio Celtis, en su edición del *Germania*, creyó detectar un error de transcripción y allí donde Tácito habla de “sacrificios humanos” (*humanis quoque hostiis*) él lo traduce como “sus sacrificios” (*huius quoque hostiis*).

The woodland idylls even presented the oxymoronic spectacle of wild-but-willing men diligently tending to flocks or even tilling fields. In other words, the wild men and the ancient Germans had merged together in the imagined woodland home. Their adversary, after all, was the same: the court and city culture of the Latin south. (Schama, 1995: 97)

Johannes Bohemus en 1520²⁴⁴ publica un trabajo en el que compara las costumbres de los diferentes pueblos y habla de los germanos viviendo en una arcadia silvestre donde nadie debía esforzarse por satisfacer sus necesidades, alimentarse, refugiarse y vestirse y donde todos se dirigían a los demás con la palabra *bruder*, “hermano”. Pero no se podía ser tan obstinado con los habitantes del bosque germano, había que ser más sutil: <<Their inhabitants had to be wild enough to be distinguished from the effete Italian townsmen, but not so wild as to incur the old accusations of brutishness.>>(Schama, 1995: 98) Y esto último es para Schama el logro de Albrecht Altdorfer, hacer del bosque mismo el carácter diferenciador de Alemania. Hacía un arte distinto al de los italianos renacentistas pero con las técnicas de éstos. Sus imágenes de los árboles y los bosques germanos son naturalistas y detallistas pero tan densos que no podrían haberlos pintado los italianos. El ejemplo perfecto será su *San Jorge matando al dragón* de 1510, donde un bosque exuberante cubre la práctica totalidad del pergamino pegado a un panel de madera de tilo (*Linde* era en germano alto temprano la palabra para “tilo” pero también para “arboleda

²⁴⁴ BOHEMUS, Johannes. *Omnium Gentium Mores*. Augsburgo, 1520. Cit en SCHAMA. *Landscape and memory...*, *op. cit.*, Pág. 98.

sagrada”, según recuerda Michael Baxandall²⁴⁵). Sólo un pequeño espacio en la esquina inferior derecha se abre hacia un fondo con un monte para dar la sensación de profundidad. El verdadero protagonista del cuadro no es San Jorge sino el bosque teutónico. Altdorfer transcribe las convenciones del follaje ornamental de las iglesias que se practicaba en la zona de Regensburg de donde era originario, creando una bóveda y un espacio sagrado bajo un bosque apabullante y fagocitante que impide la posibilidad de una narrativa, de una historia. San Jorge y el dragón, reclusos en un ángulo, ya no son los protagonistas del cuadro ni su historia, la historia del cuadro es el bosque mismo.

A pesar de las esperanzas de tantos, la *Germania nova* no llegó a nacer. En la segunda mitad del S.XVII, tras la derrota en la Guerra de los Treinta Años, sólo existen muchos pequeños Estados bajo el poder del Sacro Imperio emparentado con la Iglesia romana y el bosque germano está quemado, ruinoso y mancillado. En el S. XVIII serán los románticos los que reaccionen contra el universalismo de la Ilustración racionalista y francófona heredera del clasicismo latino pero también muchos ilustrados teutones siguieron ensalzando a las tribus antiguas de los bosques. En este siglo muchos príncipes ansiosos por llenar sus arcas venden la madera talada para la industria naval, extranjera sobre todo. Se replantan los bosques pero con pinos y abetos, coníferas de crecimiento rápido, pero la imaginación cultural piensa en los robles de antaño:

But even as prolific forests of fir and larch rose in the heartland of the old German woods, the cultural imagination of Germany was being intensely reseeded with the oak groves of yore. For by the middle of the eighteenth century the ancient mystique of rustic innocence, martial virility, and woodland nativism had all converged to

²⁴⁵ BAXANDALL, Michael. *The limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press, 1980. Pág 136. Cit en SCHAMA. *Landscape and memory...*, *op. cit.*, Pág. 99.

create a fresh generation of patriots, steeped in Tacitus and the cult of the Teutoburger Wald. (Schama, 1995: 102)

El poeta Friedrich Gottlieb Klopstock publicó a partir de 1769 una trilogía épica: *Hermannsschlacht* (1769, “La batalla de Arminius”), *Hermann und die Fürsten* (1784, “Arminius y los príncipes”) y *Hermanns Tod* (1787, “La muerte de Arminius”)²⁴⁶. Eran tres cantos patrióticos en prosa con coros sobre la vida y muerte de Arminius siguiendo el estilo de los antiguos bardos derivado de los dialectos que habían sobrevivido en las tradiciones orales. Ahora el enemigo heredero del clasicismo ya no será Italia sino la Francia racionalista.

Redemption was to be found by fleeing this Frenchified world of court and city fashions and returning, once more, to the authentic Germania of the villages, uncontaminated by modernity. In a climactic scene in the Klopstock drama, immediately before the battle a Druid apostrophizes the oaks of Germany as the abode of their gods, the natural embodiment of the Fatherland: ancient, strong, indestructible. (Schama, 1995: 102)

El más elocuente custodio de este antiguo espíritu alemán será Johann Gottfried Herder, que al contrario que Winckelmann, pretende una recuperación del Medioevo contra el clasicismo universalista francófono. Para él este tiempo antiguo no fue de barbarie y superstición sino el mejor del espíritu alemán: sagrado, comunal, heroico y de un paisaje virgen nativo, un reino de bosques prolíficos en tesoros. Siguiendo su estela y la de Klopstock, ya en 1772 grupos de jóvenes románticos alemanes pasan noches bajo la luna en lo que se decía era un antiguo robledal sagrado donde se oían las odas de los druidas para rejuvenecer la patria y donde se recordaba la epopeya de Arminius. Formaron la *Hain Bund*, la “liga de la arboleda”. El roble empezará a figurar en las pinturas alegóricas como emblema de Alemania y se convertirá en fetiche en la pintura de finales

²⁴⁶ KREBS. *El libro más peligroso...*, *op. cit.*, Pág. 180-183. SCHAMA. *Landscape and memory...*, *op.cit.* Pág.102.

del XVIII y principios del XIX, con artistas como Karl Wilhelm Kolbe, Pascha Weitsch, Georg Friedrich Kersting y, por supuesto, Caspar David Friedrich²⁴⁷. Su *Chasseur en el bosque*²⁴⁸ (1814) puede ser interpretado como una actualización del San Jorge de Altdorfer y está cargado de símbolos patrióticos. En ambos casos el bosque simboliza Germania pero en Altdorfer se abre a un claro que deja ver una colina al fondo y el cielo azul mientras que en el de Friedrich actúa como fondo impenetrable en el que se pierde la senda. Mientras que San Jorge aparece como un héroe de perfil vemos al soldado francés como alguien vulnerable, el latino que avanza hacia el bosque impenetrable y amenazante. Todo este pasado, su religión, su patriotismo y sus figuras relevantes encuentran también un emblema en el cuadro de 1823 de Friedrich *La tumba de Ulrich von Hutten*. Todas estas figuras, evidentemente, no fueron políticamente neutrales.

En esta tendencia a mitificar los bosques de la raza germana los hermanos Grimm jugaron un papel fundamental. Pero los Grimm no son suevos que tienen su religión en los bosques sino filólogos que recogen el folklore. Pertenecen a la historiografía romántica que no trata la historia siguiendo el modelo clásico, sino que trata de revivir la vida real del pasado en su plenitud a partir de las reservas de la memoria cultural como los poemas o los cuentos, las creencias y los valores del pueblo llano, más que a partir de los hechos políticos, las guerras o las hazañas individuales. Muchos de

²⁴⁷ <<The promised triumph of German greenery over Latin masonry produced a virtual oak-fetish in the art and literature of the late eighteenth and early nineteenth centuries.>> Schama, a este respecto, menciona también a los literatos Theodor Körner y Heninrich von Kleist, que ofreció un “regalo” a los germanos con su *Hermannsschlacht*, una expresión del enlace entre el pasado y el presente que retomaba las figuras de los guerreros nativos luchando por las arboledas de sus ancestros. SCHAMA. *Landscape and memory...*, *op.cit.* Pág.103-106.

²⁴⁸ Véase el comentario sobre este cuadro, el bosque y lo sublime en la pintura de Friedrich y el romanticismo en general en SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, *op. cit.*, Pág. 189-195.

sus cuentos fantásticos contienen patrones, en cuanto a temas y esquemas narrativos, que ya hemos visto en nuestro estudio sobre la Edad Media. Pero lo que más les interesa es rescatar la memoria cultural, el espíritu del pasado y el carácter nacional que permanece en las formas de vida del pueblo llano.

Así el bosque para los románticos recobra una importancia mística. Por su presencia en las leyendas y el folklore se verá como una conexión simbólica con la memoria colectiva, las costumbres, la sabiduría popular y el carácter nacional. Siguiendo a Vico, es en el interior de las costumbres y los modos de pensar de los pueblos donde se desarrolla la historia, así la antigüedad queda como el lugar de la sabiduría poética. Vico no pasó desapercibido, importantes historiadores le siguieron, tales como Fustel de Coulanges²⁴⁹, que hablaba sobre las revoluciones silenciosas que cambiaban las instituciones y las leyes de las sociedades antiguas siguiendo el modo de Vico de entender la historia como cambios graduales en las creencias, los idiomas, las costumbres, las instituciones y las formas de pensar de los pueblos. Otro apasionado lector y comentarista de Vico fue Jules Michelet, autor de numerosas obras de historia y también de ensayos sobre religiones, costumbres e incluso ciencias naturales basados en ingentes labores de documentación y con una fuerte carga personal. Fue precisamente Michelet, gran amante de los bosques como el lugar de lo extraño y lo maravilloso, quien escribió una obra que se consideró de referencia desde su publicación sobre el tema de la brujería: *La sorcière*²⁵⁰. En esta obra Michelet estudia la figura de la bruja en el pasado, tanto cristiano como pagano, como representativa de una sabiduría marginal y profana que encontraba su lugar predilecto en los

²⁴⁹ COULANGES, Fustel de. *La ciudad antigua* (1861). Trad. de Alberto Faño. Madrid: EDAF, 1985.

²⁵⁰ MICHELET, Jules. *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media* (1862). Trad. de Rosina Lajo Pérez. Madrid: Akal, 2004.

bosques, los grandes reductos de la sabiduría poética del pasado de la que hablaba Vico.

Plus il creuse, plus Michelet pénètre au plus profond de la nature, plus il trouve et plus il comprend. <<J'aurais voulu, écrit-il dans son *Journal* le 17 août 1857, sous la forêt des feuilles si magnifiques et si charmantes, fouiller la forêt des racines, les *subterranea regna* mystérieux et non moins vivants²⁵¹>>. (Corbin, 2013: 46)

A Vico le sigue Friedrich Karl von Savigny, profesor de leyes en la Universidad de Marburgo y mentor de los hermanos Grimm, que estudiaron allí en 1802 y 1803. Savigny funda la escuela histórica de las leyes y cree que la base de éstas radica en las costumbres y el lenguaje de los pueblos. Es aquí donde se hace más patente la influencia de Vico y de uno de los puntos fundamentales de su *Ciencia Nueva*. Savigny, con Vico, cree que la cultura nacional es un fenómeno holístico que viene de un pueblo y de sus leyes. Ya Vico había señalado que el alemán era una lengua privilegiada por haber mantenido su autonomía y su pureza. Es desde aquí de donde parten los Grimm, que más que buscar en la *Kunstpoesie* (poesía culta alemana) se sumergen en la *Naturpoesie* (poesía popular alemana). La refinada literatura moderna no podía expresar la esencia de la cultura popular porque había evolucionado fuera del folklore tradicional. Como explica Jack Zipes²⁵², durante el Renacimiento y posteriormente la *Kunstpoesie* había forzado a los cuentos y leyendas de la *Naturpoesie* a refugiarse en la tradición oral de tal manera que las formas más puras de la cultura alemana corrían el riesgo de ser olvidadas y los Grimm entendieron que su tarea como historiadores de la literatura era preservar los orígenes y la tradición oral y revelar su conexión con la moderna cultura literaria.

²⁵¹ MICHELET, Jules. *Journal*. Paris: Gallimard, t. II, 1962. Pág. 345. Cit. en CORBIN. *L'arbre...*, *op.cit.*, Pág. 46.

²⁵² ZIPES, Jack. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. Nueva York: Routledge, Chapman and Hall, 1988. Pág. 31-52.

La *Naturpoesie* no es para los Grimm una disciplina separada del conjunto de las artes sino el espíritu natural y popular de la unidad germana. Dentro de esta tradición los Grimm encuentran en el bosque una reserva simbólica de las tradiciones populares y orales que recogen en su trabajo. De hecho en 1813 fundan la revista *Altdeutsche Wälder*, “Los antiguos bosques alemanes”, antología de poesía medieval, leyendas y fábulas, proverbios y canciones, que han ido recogiendo a petición del poeta Brentano y que nos han llegado en la forma de sus cuentos en los que está incrustada la cultura germana. Para muchos comentaristas como Jack Zipes²⁵³ es imposible pensar en los cuentos sin pensar en el bosque nórdico germano de abetos, hayas y robles deformes como los grabados por Kolbe. El bosque no es sólo un lugar terrible sino también un lugar justiciero en el que las convenciones y las reglas sociales no se aplican. La colección de *Altdeutsche Wälder* muestra la conexión del bosque con la génesis de la auténtica cultura germánica, un origen que se encuentra allí, donde se halla la unidad, el origen de la lengua y las tradiciones, perdida por un pueblo separado y sometido por las invasiones napoleónicas. Desde la Antigüedad hemos visto en numerosos casos que el bosque es el lugar de la unidad perdida, y así seguirá siendo en el S.XIX, pero la particularidad del bosque de los Grimm es que esta unidad perdida es específicamente cultural, social y nacional. Los Grimm recogen toda la tradición de los bosques encantados que ocupan un lugar fundamental en todos sus cuentos. Los bosques de la *Naturpoesie* y los de los cuentos de los Grimm²⁵⁴ siempre están fuera del mundo familiar y en ellos los protagonistas se pierden, conocen extrañas criaturas, son hechizados y encuentran la aventura, descubriendo sus destinos y configurando su

²⁵³ ZIPES, Jack. “The enchanted forest of the brothers Grimm: New modes of approaching the Grimm’ Fairy Tales”, En *Germanic Review* 62, nº 2, Primavera 1987. Pág. 66-74.

²⁵⁴ GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. Trad. de Francisco Payarols Casas. Madrid: Rudolf Steiner, 2000.

identidad. Son de nuevo los bosques de las transformaciones del alma que veíamos en la Edad Media. El tema del árbol monstruoso llega también al universo de los hermanos Grimm, sobre todo los robles deformes. Los especialistas concuerdan en subrayar la influencia ejercida por las obras de Klopstock y por la fetichización germánica del roble²⁵⁵ de la que hablábamos. Los animales extraños y mágicos que animan los bosques encantados de los cuentos ofrecen la imagen de la antigua unidad de la naturaleza, la unidad y el parentesco entre todas las especies²⁵⁶.

L'arbre a toujours été figure du conte. Cela est particulièrement le cas au XVII^e siècle. La forêt et les taillis y sont présentés comme le domaine fabuleux de l'origine. D'autre part, l'arbre, de par sa fixité, son immobilité, rend plus évidente l'errance humaine. (Corbin, 2013: 134)

Harrison analiza el cuento *Los dos hermanos*, no casualmente su cuento más extenso, y encuentra en él una alegoría de toda la empresa filológica de los Grimm en la dramatización de los temas de la pérdida y la recuperación, la separación y la reunificación. Los dos hermanos del cuento son abandonados en un bosque y allí crecerán con un padrastro cazador que les encuentra. En determinado momento deciden separarse. Uno de ellos consigue desposar a la princesa de un reino tras matar a un dragón pero será convertido en piedra por una bruja en un bosque encantado. El hermano se entera de lo ocurrido y se dirige al bosque, allí consigue que la bruja devuelva a la vida a su hermano. Los dos queman a la bruja y el bosque se vuelve luminoso y despejado. Es una historia de lealtad y amor fraternal, de pérdida y reunificación gracias al amor y la valentía. Tanto en los propios cuentos y leyendas como en todas las disputas creadas entre latinos y germanos por las interpretaciones de Tácito que tan profusamente explica Christopher Krebs los orígenes culturales alemanes están asociados a los bosques y sólo volviendo a ellos,

²⁵⁵ CORBIN, *L'arbre...*, *op.cit.*, Pág. 123-124.

²⁵⁶ HARRISON. *Forests...*, *op.cit.*, Pág. 170.

que dieron vida a las tradiciones populares, se puede reanimar la cultura alemana. La historia moderna de Alemania está influida por esta unidad perdida que se intenta recuperar con las unificaciones y reunificaciones, un proceso social, cultural, nacional e incluso racial.

It is not an exaggeration to say that the myth of a lost unity holds sway over modern German history as a whole, from the Germans' first attempts to create a unified nation to its most recent efforts at reunification, with National Socialism in between. (Harrison, 1992: 175)

Explica Harrison que este anhelo de reunificación basado en una unidad perdida, sorprendentemente persistente en el caso de los Grimm, es un cuento de hadas de la modernidad germana porque esa unidad siempre ha estado perdida, lo que se ha hecho ha sido reinventar una y otra vez un pasado a partir de unos pocos vestigios escritos y, como muestran Schama y Krebs, sobre todo a partir del texto de un romano crítico con la decadencia moral del imperio que muy probablemente nunca cruzó los Alpes. Y este cuento de hadas, este sueño de recuperación, es lo que más ha contribuido a devastar y dividir Alemania.

En 1839 Karl-Friedrich Schinkel hizo unos dibujos para un monumento a Hermann, Arminius, para que fuese construido en el lugar de su victoria en la región que desde el S. XVII fue conocida como el bosque de Teutoburgo (cuya etimología se hizo derivar de Tuiston). Fue finalmente el bávaro Joseph Ernst von Bandel quien lleva a cabo el proyecto (que acabó siendo forjado en Minnesota por Julius Berndt) bajo el Káiser Guillermo, que acaba en 1875, cuatro años después del nacimiento del II Reich, el nuevo Imperio Alemán que ha acabado con la última edición del Imperio Romano, la Francia de Napoleón III. Guillermo I será el sucesor de Hermann. La escultura fue presentada en un gran evento de celebración del II Reich. El guerrero descansa por fin en la arboleda y representa las

antiguas virtudes que había ensalzado el sociólogo alemán Wilhelm Heinrich Riehl, contemporáneo de los Grimm, en su *Historia natural del pueblo germano*. Riehl fue un gran crítico del materialismo y el sistema capitalista dominante al estilo de Thoreau, Ruskin o Carlyle y compartía con los sociólogos de la izquierda la creencia de que el capitalismo corrompía la moral solidaria propia de las comunidades tradicionales y “orgánicas”. Para él el bosque era la única gran posesión que tenía el pueblo alemán, un bosque que ha sido preservado como ninguna otra cosa así como el derecho de todo alemán a caminar por él, recolectar, recoger leña, etc²⁵⁷. Esta posesión caerá en el S.XIX a favor de los terratenientes y de las empresas que favorecerán la promulgación de leyes que prohíban a las gentes pobres la recogida de leña. No sólo eso, la silvicultura y el bosque racional matemático también fueron ganando cada vez más terreno y esta posesión comunitaria fue también objeto del beneficio económico de los propietarios privados y del nuevo Estado unificado desde 1871. El propio Marx, en respuesta a esta tendencia, utilizará la imagen del árbol como representación de la propiedad privada y de la pobreza que ésta provoca, siendo el pobre como las ramas secas caídas de un árbol que acabará formando el humus del que se alimentará el árbol que está firmemente enraizado en la tierra y gozando del agua y las sales minerales que le permiten desarrollarse libremente²⁵⁸. En el corazón de la teoría de Riehl estaba el concepto de *Heimat*, que es más que un sentimiento patriótico, es la casa, la tierra natal, la patria, es una topografía física con idiomas y costumbres específicos, una memoria particular de Germania incrustada en su suelo. Su segundo volumen *Land und Leute* (“Tierra y

²⁵⁷ Cit. en ZIPES. *The brothers Grimm...*, *op.cit.*, Pág. 60. HARRISON. *Forests...* *op.cit.* Pág. 176. SCHAMA. *Landscape and memory...*, *op. cit.*, Pág. 112-115.

²⁵⁸ MARX, Karl. “Proceedings of the Sixth Rhine Province Assembly. Third Article: Debates on the Law or Thefts of Wood”. En *Karl Marx, Frederick Engels: Collected Works*, vol. I. Londres: Lawrence and Wishart, 1975. Cit. en HARRISON. *Forests...* *op.cit.* Pág. 177.

gente”) se organiza en torno a oposiciones entre la tierra formada por el mercado y la que escapa a su fuerza. Uno de los opuestos más fuertes es el formado por el campo abierto y el bosque, que conllevan una agricultura comercial o una extensión silvestre. Los leñadores o los que viven del bosque son los más pobres pero los que viven en el campo de la agricultura son el verdadero proletariado porque se ven a sí mismos explotados. Los bosques eran la patria popular de la cultura germana, campo de juegos para los más jóvenes y lugar de deleite para los ancianos, eran el lugar de la comunidad y el opuesto absoluto a la Alemania comercial y de salones burgueses. El que vivía cerca del bosque estaba arraigado a la tierra y conservaba la autenticidad étnica. Para Schama muchas de sus afirmaciones pertenecen más al mundo de los Grimm que a la ciencia social pero hay cosas que sí tienen fundamento. Riehl es consciente de que Alemania conserva más superficie forestal que otras regiones debido a su retraso económico y social. Desde el Renacimiento se regularon los usos de los bosques que se preservan para mantener las reservas de caza. A esto ayudó la fragmentación en pequeños principados y el hecho de que no hubiese una marina que sí desnudó los bosques ingleses y franceses. Riehl escribió numerosos textos en pos de la reglamentación y preservación de los bosques. Para él el Estado debía ser el protector del patrimonio paisajístico y, por ende, de los bosques y de la solidaridad social tradicional que éstos abrigan. Pretende que se modernicen las leyes antiguas de los terrenos de caza como formas de paternalismo social que protejan los derechos públicos contra el invasivo absolutismo de la propiedad privada. Su obra tuvo mucho éxito en vida y fue reconocido en toda Alemania hasta el punto de ser consejero del rey Maximiliano de Baviera y del Káiser más tarde y ayudó al establecimiento de las ciencias forestales como disciplina académica en la universidad de Múnich. El camino que abrió Riehl se bifurcó en dos sendas: la práctica y la mística.

Respecto a la vía práctica el S.XIX vio un interés y un fortalecimiento inusitado de la silvicultura y de la pedagogía en materia forestal con nombres como Gottfried Moser, Johann Christian Hundeshagen, Adam Schwappach, Kurt Michaelis o Heinrich Mayr. Los especialistas en gestión forestal fueron muy reconocidos en el nuevo Reich y aconsejaron a los gobiernos nacional y provinciales en la gestión de bosques. Además consiguieron, desde sus consejos y sus cátedras, persuadir al Estado alemán de que sus bosques no sólo eran recursos sino que eran, de una forma indeterminada, un elemento esencial del carácter nacional, “lo que hace alemana a Alemania”. Un ejemplo de esto se dio precisamente fuera de las fronteras de Alemania. Un antiguo robledal, la Serpentara de Olevano, al este de Roma, fue condenado a la tala. Desde que fue descubierta por Joseph Anton Koch esta arboleda había sido querida y visitada por generaciones enteras de artistas alemanes residentes en Roma, que lo consideraban como un hogar lejos de casa. Por mediación del embajador se consiguió dinero para comprarla entera y fue presentada al Káiser, que la nombró en perpetuidad “casa de los artistas alemanes”, un pequeño reducto de los bosques alemanes en el corazón del Estado latino.

La vía mística de la “germanidad” consistió en las comunidades de jóvenes que hacían escapadas por los parajes naturales y que atrajeron a gente tanto de derechas como de izquierdas (incluso al joven Walter Benjamin), que compartían un concepto de la burguesía materialista urbana (el criticado por Riehl) y ensalzaban la naturaleza, especialmente la porción sublime germana, como un valor trascendente. Existía un anhelo por una comunidad rural inmutable e idealizada que no hubiese sido contaminada por la modernidad industrial. En 1925 50.000 personas celebraron el quincuagésimo aniversario del monumento a Hermann marchando a su alrededor vestidos como las milicias teutonas. Todos eran

ultranacionalistas y su enemigo era la tradición ilustrada, el liberalismo y la democracia de Weimar.

Lo cierto es que ya Tácito había dicho que los germanos que habitaban en los bosques son los menos mezclados de todos los pueblos, *propiam et sinceram*, lo que ayudó a la obsesión nazi por la pureza racial después de la derrota de 1918. El propio Riehl había hablado de la desproporcionada presencia de judíos en las ciudades alemanas y de su importancia en la conversión al materialismo y al sistema capitalista desarraigado de la tierra. Durante los años 20 y 30 se multiplicaron las publicaciones que relacionaban el bosque y la cultura germana, como los trabajos del historiador y lingüista Gustav Kossinna, que en 1921 publicó sus trabajos arqueológicos sobre los territorios de las tribus germanas y que fue considerado, junto a Riehl, como un profeta por los padres del nazismo como Alfred Rosenberg. Le seguirán los textos *Der Wald in der deutschen Kultur* de Karl Rebel o el *Deutscher Wald, Deutsches Volk* de Julius Kober, que incluían comentarios sobre lo que ya eran verdaderos iconos como *Die Walküre* de Richard Wagner, y la fundación en 1935, de la mano de Himmler, de la Ahnenerbe²⁵⁹, organización académica que promovía la investigación sobre la antigüedad e integridad racial germana en todos sus aspectos, desde el biológico al paisajístico pasando por la filología²⁶⁰ (y que contó con todo un ejército de filólogos empeñados en devolver a Alemania el *Codex Aesinas lat.8*, el manuscrito más antiguo que se conservaba del *Germania*, supuestamente el que había trabajado Enea Silvio Piccolomini, y que pertenecía a un notable antifascista, el

²⁵⁹ SCHAMA. *Landscape and memory...*, *op. cit.*, Pág. 79-82, 118-120.

²⁶⁰ Sobre las discusiones históricas, filológicas y genealógicas sobre los orígenes de la raza aria, pero también de la griega, la romana, la caldea, la escita y la celta véase el prolífico estudio de JUARISTI, Jon. *El bosque originario. Genealogías míticas de los pueblos de Europa*. Madrid: Taurus, 2000.

conde Aurelio Balleani²⁶¹). Unos de sus más vehementes entusiastas fue Rudolf Darré, ministro de agricultura del III Reich, que acuñó el lema *Blut und Boden*, “Sangre y Suelo”. Siempre que fue posible Hitler, Göring y Himmler fueron fotografiados en entornos boscosos y en 1934 Walther Schöningen, que ocupó la oficina administrativa de paisaje y bosques del Reich, publicó un álbum sobre los bosques germanos primevales, promovió la conservación de los mismos de forma práctica pero también introduciendo programas de ecología forestal en las escuelas que mostraban a los bosques como los lugares ejemplares que demostraban las leyes de competencia biológica.

It is, of course, painful to acknowledge how ecologically conscientious the most barbaric regime in modern history actually was. Exterminating millions of lives was not at all incompatible with passionate protection for millions of trees. This is not to make an obscene syllogism: to imply in any way that modern environmentalism has any kind of historical kinship with totalitarianism. The American experience, as we shall see, demonstrates how, in a different culture, wilderness could be taken as an emblem of democracy rather than its enemy (though even that history would expose deep and still unresolved conflicts about the kind of role the state should play as protector of the forest and the degree of its authority). (Schama, 1995: 119)

El bosque originario mítico de la raza germana se convirtió por los sucesos históricos del S. XX en un bosque de sombras y gases mortíferos que escondieron el exterminio y el horror del pueblo alemán. No podemos pasar por alto la mención de un artista que ha trabajado hasta la extenuación, con la falta de piedad y autocomplacencia propias del mayor compromiso artístico, para recorrer de nuevo los bosques de la historia alemana confrontando el mito y la realidad, intentando que el propio pueblo alemán se mire al espejo en el bosque y reconozca su pasado, para lo bueno y para lo malo. Ese artista, que consiguió con ello ser repudiado dentro y fuera de Alemania, será Anselm Kiefer, en cuya obra gráfica y

²⁶¹ Véase SCHAMA. *Landscape and memory...*, *op. cit.*, Pág. 75-81.

pictórica el bosque será el absoluto protagonista en un áspero diálogo con los héroes alemanes y con artistas como Altdorfer y Friedrich²⁶². Hoy en día, sin embargo, el gran problema de los bosques alemanes es la lluvia ácida a pesar de los esfuerzos de los verdes por remitificar el bosque alemán como la herencia y el guardián del espíritu nacional²⁶³. Es el bosque del concepto de *Waldsterben*, el bosque moribundo.

There are merely peremptory and nervously embarrassed glances over the shoulder at the myth and memory of the German landscape, as if to take the forest trail, the *Holzweg*, back through time, is to necessarily become disoriented, lost in its darkness. The very term *Holzweg* in German carries that secondary meaning: a lure for the unwary ending in front of Hansel and Gretel's gingerbread cottage. (Schama, 1995: 119)

4.-La llegada de la civilización al bosque de ultramar

Hemos hablado de los problemas de conservación respecto al bosque físico que se plantean ya en la Europa de los S. XVIII y XIX. Sin embargo, ni hemos salido del continente, ni nos hemos sumergido en el tema de la deforestación más allá de una perspectiva botánica, dendrológica o medioambiental. Podemos hacer ambas cosas a partir de la literatura y, además, podemos hacerlo comparando las obras de un autor ya clásico de la literatura británica con una escritora actual que publicó la obra que trataremos aquí hace poco más de un año. Este sendero marcado por la narrativa se enlaza con lo visto en los poetas románticos y simbolistas y con los terrenos baldíos que veremos en el siguiente capítulo para darnos una dimensión espiritual, la de la crisis de los valores del

²⁶² Véase SCHAMA. *Landscape and memory...*, *op. cit.*, Pág. 120-134.

SANTAMARÍA FERNÁNDEZ. *El arte emboscado...*, *op. cit.*, Pág. 71,

²⁶³ HARRISON. *Forests...* *op.cit.* Pág. 177.

hombre occidental, que encuentra su correlato en la cosificación de la naturaleza. Sólo acudiendo a una literatura no científica estrictamente hablando, una literatura que no trate al bosque como un recurso o como una reserva de vida salvaje a conservar, podremos tener una visión sobre la conciencia del desgarró con la que el occidental ha vivido el siglo XX.

Joseph Conrad fue testigo de primera mano de la conquista imperial del planeta y de cómo otros mundos se convertían en colonias europeas, algo que podemos ver en *El corazón de las tinieblas*²⁶⁴, novela con una fuerte carga simbólica sobre la explotación de la naturaleza. Podemos encontrar un paralelismo con la teoría de la sucesión de las sociedades de Vico, en la que después de la perfectibilidad de la Ilustración viene la degeneración y el barbarismo, pero un barbarismo sofisticado o irónico.

Marlow, personaje de *Lord Jim* y *El corazón de las tinieblas*, que se ha identificado muchas veces como un alter-ego de Conrad, habla en ésta última desde la cubierta de un barco anclado en el Támesis en el último año del S.XIX mientras reflexiona sobre el tiempo en que los romanos llegaron a esa misma ribera y vieron un mundo de muerte, enfermedad y salvajismo que había que civilizar. En el S. XIX serán el británico y el europeo los que lleven la civilización a los más remotos confines del planeta.

Desembarca en una zona pantanosa, atraviesa bosques, y en algún enclave tierra adentro siente que la barbarie, la más absoluta barbarie, le va rodeando; toda esa misteriosa vida de la selva que se agita en los bosques, en las junglas, en los corazones de los salvajes. No hay posible iniciación en semejantes misterios; tiene que vivir en medio de lo incomprensible, que es también detestable. Y esto ejerce además una fascinación que actúa sobre él: la fascinación de la abominación; Ya sabéis, imaginaos el creciente arrepentimiento, el ansia de escapar, la impotente repugnancia, la renuncia, el odio. (Conrad, 2012: 31-32)

²⁶⁴ CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. (1899). Trad. de Araceli García Ríos e Isabel Sánchez Araujo. Madrid: Alianza, 2012.

Ya en *Lord Jim*²⁶⁵ Conrad nos ofrece un ejemplo de la moral idealista, con conciencia de superioridad y del imperialismo de occidente respecto al sometimiento de las otras razas y de la naturaleza. Jim se ha hecho señor de un pueblo que habita en los bosques de Patusán, un remoto territorio del Pacífico oriental. Jim acaba allí tras ser contratado como representante de Stein, un comerciante a través de un amigo del narrador, que sugiere su contratación porque en ese territorio remoto se mantendría su anonimato respecto a sus hechos pasados. Jim era reprobado por el pueblo y la marina británica al haber abandonado el *Patna*, barco donde era el primer oficial, con el pasaje a bordo tras la ruptura del casco. En Patusán encuentra una segunda oportunidad para ser un héroe y ayuda al pueblo a vencer a sus opresores venciendo numerosos peligros con un coraje legendario. Por eso acaba siendo Lord Jim. Cuando el narrador va a visitarlo encuentra en él un símbolo del triunfo de occidente, el poder espiritual de la raza capaz de vencer la oscuridad de los bosques:

Estaba erguido, con la encendida pipa de brezo en la mano, una sonrisa en los labios y una chispa en los ojos juveniles. Yo, sentado en el tocón de un árbol, a sus pies, y debajo de nosotros se extendía el terreno, la gran extensión de los bosques, sombríos bajo el sol, ondulados como un mar, con atisbos de ríos serpenteantes, las manchas grises de las aldeas, y aquí y allá un claro, como un islote de luz entre las oscuras olas de las copas de árboles interrumpidos. Una melancolía cavilosa²⁶⁶ cubría todo el vasto y monótono paisaje; la luz caía sobre él como en un abismo. La tierra devoraba el sol; sólo a lo lejos, a lo largo de la costa, el océano desierto, suave y bruñido en medio de la débil bruma, parecía subir al cielo en una muralla de acero.

Y yo estaba allí con él, arriba, al sol, en la cima de su histórica colina. Y él dominaba el bosque, la penumbra secular, la vieja humanidad. Era como una figura instalada en un pedestal, para representar, en su persistente juventud, el poder y tal vez las virtudes de razas que nunca

²⁶⁵ CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. (1900). Trad. de Ramón D. Perés. Madrid: Alianza, 2006.

²⁶⁶ <<A brooding gloom lay over this vast and monotonous landscape;>> en el original, donde ‘brooding gloom’ podemos traducirlo como “penumbra perturbadora” o “penumbra amenazante”.

envejecen que han surgido de la oscuridad. No sé por qué siempre me pareció simbólico. Tal vez esa sea la verdadera causa de mi interés por su destino. No sé si es justo para él recordar el incidente que había dado una nueva dirección a su vida, pero en ese momento lo recordé con suma claridad. Era como una sombra en la luz. (Conrad, 2006: 347-348)

Marlow, el narrador, no quiere recordarle el reprobable incidente que hizo posible su estancia en Patusán, en ese momento en que se encuentran en la colina histórica donde Jim ganó su mayor batalla contra sus enemigos. Jim cree que ha escalado desde el pozo moral del Patna hasta la gloria representada en la colina. Pero es una mera ilusión, Jim morirá como retribución por la muerte del hijo del jefe de la tribu. En *El corazón de las tinieblas* la oscuridad sigue siendo la protagonista, la sombra que yace bajo la luz del occidente ilustrado. Esa “melancolía cavilosa”, esa “penumbra secular” perturbadora y amenazante, también cubría el cielo de Londres como imagen paradigmática de todo occidente.

La estadounidense Annie Proulx nos brinda un relato fascinante sobre la relación del ser humano con los bosques de Norteamérica, Sudamérica y Nueva Zelanda en un viaje de ida y vuelta con respecto a Europa, matriz de los colonizadores y de los empresarios madereros. La inmensa labor de documentación llevó a Proulx a distintas estancias en Holanda, Flandes, Bruselas, Nueva Zelanda, Nueva Escocia y distintas zonas de Estados Unidos consultando a especialistas sobre la relación de los pueblos indígenas con los bosques e informes sobre las luchas de estos pueblos que fueron expulsados de sus bosques por la tala, la minería o las plantaciones de aceite de palma. *El bosque infinito*²⁶⁷ es un trabajo ingente que cuenta, a través de las sucesivas generaciones, la historia de dos familias herederas de dos siervos que llegan a Norteamérica a finales del

²⁶⁷ PROULX, Annie. *El bosque infinito*. 2016. Trad. de Carlos Milla Soler. Barcelona: Tusquets, 2016.

S.XVII: Charles Duquet y René Sel. <<-¿Más sencillo? Sí, más sencillo, pero estamos aquí para desboscar, para someter este paisaje agreste y malévolo.>> (Proulx, 2016: 33). Pero, además de este relato familiar, *El bosque infinito* es una crónica de la deforestación a marchas forzadas que sufrirá Norteamérica desde el S.XVII al S.XXI, primero por los colonos y después por los comerciantes de madera:

Los colonos, en efecto, llegaron, y con ellos llegaron los puentes, la deforestación a marchas forzadas, la construcción de resbaladeros de madera por los que deslizar los tramos de almadía para sortear los peores saltos de agua y canales por donde circundar los rápidos, los grandes asentamientos, los cementerios, los molinos y el servicio postal. Obligaron al bosque agreste a retroceder. La civilización irrumpió entre los árboles. (Proulx, 2016: 381)

Charles Duquet y René Sel llegan a América, la tierra de un bosque que parecía inagotable, para trabajar al servicio de monsieur Trépagny, un colono que representa el desdén hacia la naturaleza y la bajeza moral de aquellos que ostentaban la máxima autoridad en una tierra muy lejos de la ley y las convenciones sociales de la metrópolis. Los malos tratos que reciben los siervos son superados tan sólo por el trato que reciben los indígenas a los que hay que aculturar, no importa cuál sea el método, y enseñar una gestión eficiente del territorio en la voluntad de someter a la naturaleza. La naturaleza, representada en y por el bosque, aparece desde el primer momento como el desorden y el caos opuestos a la civilización:

-Algún día –sentenció monsieur Trépagny, señalando hacia la penumbra-, algún día aquí se cultivarán coles. Ser hombre es desboscar. No veo los árboles –dijo-. Veo las coles. Veo los viñedos. (Proulx, 2016: 34)

Charles Duquet sabe que si se escapa de los dominios de Trépagny y le dan caza le torturarán y condenarán a muerte. Pero no está dispuesto a seguir sufriendo los malos tratos y decide arriesgarse, su plan consiste en

escaparse y remontar los ríos hasta dar con otros forajidos que se dedican a emborrachar a los indios para que les malvendan pieles que luego revenderán en las ciudades. Las ganancias que conseguirá, gracias a la traición a sus compañeros, le harán inmensamente rico y le llevarán a volver a Europa y a establecer relaciones comerciales con China. Es aquí donde se separan las dos familias del relato, los Duquet (en adelante Duke) y los Sel. René Sel, que no tiene la valentía ni la falta de escrúpulos de Duquet, decide quedarse y es obligado a casarse con Mari, una india ya casi anciana pobladora desde su infancia del territorio de Trépany:

Manténían posiciones opuestas acerca de la naturaleza del bosque. Para Mari era un organismo vivo, dotado de la misma vitalidad que los ríos, rebosante de dones en forma de medicinas, alimentos, cobijo, materia prima para las herramientas, que todos descubrían y recordaban. Uno vivía en armonía con el bosque y mostraba agradecimiento. Veía con malos ojos la interminable tala de árboles sin más objetivo que la absurda intención de <<despejar la tierra>>. Pero eso, pensaba René, eran ideas de mujeres. El bosque estaba allí, enorme e ilimitado. La labor de los hombres era someter su exuberancia, domesticar la tierra en la que crecía, tierra inservible hasta que se desboscara y se sembrara trigo y patatas. Daba la impresión de que ambos se hallaban sometidos a fuerzas externas, incapaces de resistirse en cuestiones ya fuera de matrimonio o de tala. (Proulx, 2016: 74)

Charles Duquet, establecido ya en Boston y dedicado al comercio de madera, se reinventó en Charles Duke para no sufrir represalias por ser francés en el contexto de la guerra entre las coronas de Francia e Inglaterra por territorios en las colonias de Norteamérica. Los comerciantes de madera se dedican a comprar a bajo coste derechos de uso sobre enormes extensiones de tierras en esos momentos todavía lejanas a las ciudades. La madera de monte alto para la construcción de los grandes navíos era algo ya muy escaso en la Europa del S.XVIII y Norteamérica se convirtió en la gran fuente de esta materia prima que generó pingües beneficios para gente con pocos escrúpulos y ningún

sentimiento hacia la naturaleza: <<ahora los árboles del bosque eran simple mercancía, mercancía de los blancos. Los blancos miraban los árboles y sólo veían material para construir casas-jaula de paredes planas o barcos>>. (Proulx, 2016: 356) En una taberna Duke pregunta a su socio Dred-Peacock sobre un tal McBogle, que había ganado poder y fortuna por sus campañas de tala de madera en los bosques del norte de EEUU. Las descripciones que hacen los personajes entre ellos revelan la catadura moral de los mismos:

- ¿Sabe algo de ese tal McBogle? – preguntó Duke [...]

- No lo conozco personalmente, pero he oído despotricar a mucha gente acerca de sus métodos. Maine está saturado de empresarios madereros, aserraderos, agrimensores, ejércitos de leñadores, destiladores de potasa y trementina y colonos, todos asaltando los bosques de libre acceso.

- Piensan igual que yo –dijo Duke-, así que no puedo echárselo en cara. Pero aunque les entusiasman las armas, y se protegen, los bosques son peligrosos porque están plagados de enemigos, no sólo los adversarios en la guerra, sino también los hombres del Servicio Topográfico de la corona. Sin embargo, no son más que hombres.

- Los colonos son gente dura, desde luego, pero los hay más duros, sobre todo en New Hampshire, me refiero a esos individuos de origen escocés que de un tiempo a esta parte están llegando del Úlster, en Irlanda.

- Serán como el resto de los mortales, digo yo.

- No. Son distintos. Son hombres condenadamente extraños y crueles, propensos a organizarse en clanes y de un orgullo desmedido, con sed de venganza por agravios imaginados, bebedores empedernidos y de una resistencia inhumana. Esos hijos de perra prefieren dormir a la intemperie bajo una tormenta antes que en la comodidad de una casa. Conocen este territorio como los puñeteros indios y su lema es vivir en libertad. Esos cabrones son inmunes al frío y al calor y soportan el dolor como los indios, estoicamente y en silencio, incluso con deleite. Los montes y los ríos son sus caminos; el bosque, su refugio. Para vivir, eligen los lugares más recónditos. Y son combatientes decisivos en la creciente animadversión entre franceses e ingleses. –Se interrumpió y, cogiendo su taza de café, miró a Duke a los ojos-. Dud McBogle, sus hermanos y sus hijos se cuentan entre esos hombres. (Proulx, 2016: 171-172)

El bosque americano empieza a revelar el nihilismo de los colonizadores, que llega a pervertir a los pueblos indígenas, cada vez más escasos, más

pobres y más dependientes del hombre blanco porque han sido desposeídos de sus tierras. Durante el relato se nos habla en numerosas ocasiones sobre las duras condiciones de vida en los campamentos madereros instalados en las profundidades de los bosques que habían de desboscar pero, sin duda, la dureza era mucho mayor por el comportamiento de los leñadores que, dejados llevar por el alcoholismo y el instinto de supervivencia, han perdido la educación y cualquier atisbo de comportamiento ético. Son numerosas las peleas, los robos y los asesinatos.

Pero Nicolaus, que pasaba mucho tiempo con los leñadores contratados por la compañía, veía que Outger presentaba ciertas similitudes con los hombres medio desequilibrados que regresaban tras talar largo tiempo aislados. El bosque los volvía extraños. <<Rareza del leñador>>, lo llamaban algunos. Se sobresaltaban ante cualquier ruido fuerte; les daban la paga y al cabo de una hora irrumpían de nuevo en la oficina para exigir su remuneración, y se aturullaban cuando Henk Steen les enseñaba el recibo con su X o su firma. (Proulx, 2016: 287)

La vida en los bosques provocaba en los hombres el retorno al salvajismo y el desequilibrio mental y emocional pero, al contrario que en la Edad Media, éste no era un paso para la transformación espiritual hacia una mayor dignidad o descubrimiento de la identidad. Sólo alguien salía beneficiado de esa vida, y éste era el empresario que, aunque pudiese haberlo hecho en el pasado, ya no vivía esas experiencias. El bosque es el lugar de la alienación, de los beneficios de la naturaleza esquilma para hombres de la ciudad, de la pérdida de la identidad de las poblaciones indígenas y de la pérdida de “humanidad” de los leñadores.

Kuntaw Sel y Beatrix Duke, hija de Outger Duke y una india passamaquoddy con la que se había casado, y por lo tanto nieta de Charles Duquet, representan el único matrimonio donde se ligan las dos familias, aunque jamás los Duke, como Lavinia, que intentó rastrear su árbol

genealógico al no tener descendencia ni a quien dejar su patrimonio, aceptarían jamás que su imperio maderero fuese a parar a un indio.

Kuntaw, que había abandonado los poblados mi'kmaq y su forma de vida, aunque ya ésta estuviese corrompida por la influencia de los colonos y en estado de decadencia, se dedicó a la tala maderera contratado por distintos agentes. Los indios eran valorados por los contratantes de cuadrillas por su dureza, su capacidad de adaptación al entorno y su facilidad para transportar los troncos por los ríos. Cuando se retiró se encontró con Beatrix Duke, que estaba muy interesada en el aprendizaje y la conservación de las costumbres y las lenguas indias pero además contaba con una gran formación y educación europea gracias a su padre. La vida de Kuntaw cambia gracias a que en América el bosque también será el lugar de la nostalgia, como había sucedido en Europa tiempo atrás. Gracias a su gran conocimiento de los bosques, los ríos y los lagos de la región de Maine empezó a ganarse la vida como guía para adinerados señores de Boston que querían cazar en los bosques y sentirse así hombres fuertes y recios que habían desarrollado sus habilidades en el mundo natural, <<clientes asiduos que querían cazar alces y caribús, hombres blancos que convertían esos viajes en relatos de aventuras viriles.>> (Proulx, 2016: 346). Estados Unidos, un país nuevo que crece a gran velocidad gracias a la explotación de sus recursos naturales, cobra una imagen de sí mismo como país libre a partir de un entorno natural que comienza a desaparecer:

No sólo eso. A raíz de la guerra por la independencia, la idea de libertad se había vinculado con un país de agrestes bosques. Los americanos se veían como *homines sylvestris*: hombres del bosque. (Proulx, 2016: 345)

Con la excusa de la civilización y de dar nuevos modos de gestión de los recursos a África el hombre europeo demuestra su mayor salvajismo que

el africano, un salvajismo provocado por la pérdida del sentido de la moderación que, en la perspectiva de Vico, representa el inicio de la decadencia. Esto se nos muestra en *El corazón de las tinieblas* de Conrad en la confrontación del hombre europeo con el bosque salvaje africano. Pero Marlow además descubre una pérdida de la fe, en varios pasajes nos habla de que, bajo las condiciones extremas de África, la moderación sólo puede llevarse a cabo no a partir de principios sino gracias a una fe inquebrantable, a una creencia deliberada, algo totalmente ausente en los colonizadores que se muestran como un absoluto vacío moral y espiritual. Jim era diferente, porque tras su caída en el agujero de la moralidad supo, a su modo, encontrar la moderación en momentos de crisis a partir de su fe y su entereza. Su problema es que nunca pudo salir de ese agujero perpetuo porque a partir de su autoengaño se limitó a cubrirlo, a esconderlo en el pasado, no a superarlo. El bosque que ve desde su colina es el agujero oscuro que se esconde dentro de sí.

No es más edificante, todo lo contrario, la imagen del colonialismo. En la búsqueda de la explotación de los recursos por parte del hombre europeo se abren minas enormes, agujeros donde se muestra y representa el nihilismo europeo en medio del bosque africano. En la profundidad del bosque se abre una herida, se desentierra. Marlow, el protagonista de *El corazón de las tinieblas*, conoce a Kurtz, maestro en la excavación de la tierra en busca de marfil. Kurtz, detrás de su retórica ilustrada y sus grandes ideas, es un maestro de la eficiencia en la explotación con unos métodos de perfecta mecánica, ejemplo del hombre colonial europeo. Kurtz, excavando la tierra para extraer sus recursos, desvela también el nihilismo moral. La cavidad, como una herida en la profundidad del bosque, simboliza la empresa colonial europea. <<The unearthed hole or cavity, like a festering wound in the depths of the forest, symbolizes the colonial enterprise.>> (Harrison, 1992: 139).

Una vez de vuelta en Europa Marlow observa las diferencias y reflexiona. Las ciudades europeas que se yuxtaponen a los bosques africanos, son sepulcrales, como cementerios. Aquí está enterrado el abismo que la civilización salvadora europea no quiere ver de sí misma, en África en cambio el abismo europeo es visible y está desenterrado en los agujeros abiertos en la tierra, son el abismo de la civilización, por eso la niebla y la penumbra de las ciudades europeas es oscura como el bosque. El bosque africano es el lugar de la confesión, precisamente por su carácter remoto, del fracaso de las ideas, de las creencias, de la moralidad y, en general, de la cultura ilustrada europea. El bosque es el lugar de esta revelación, lugar de la oscuridad que muestra lo que no es visible en la penumbra de la ciudad: el nihilismo. Se ve claramente el paralelismo entre la conquista romana y la colonización europea pero Marlow apunta ciertas diferencias que resultan importantes. Los romanos eran conquistadores que utilizaban la fuerza bruta para triunfar sobre los demás pueblos mientras que los colonizadores europeos encuentran un sentido espiritual, un imperativo histórico hacia la idealización y la redención. En muchos casos no necesitan utilizar la fuerza bruta (aunque no por ello lo dejen de hacer) pero sus procesos de aculturación y enculturación se han mezclado con relaciones de dependencia económica que han acabado con la integridad, la dignidad y la identidad de las poblaciones nativas. Mientras los colonizadores esquilaban los recursos de los nuevos continentes descubiertos exportaban a estos continentes un sistema de creencias y de valores que consideraban superior, ideal y universal. Sin embargo, en la práctica, su comportamiento resultó ser el opuesto a este sistema y el colonizador se convirtió en un salvaje, mucho más salvaje que los indígenas a los que consideraba inferiores. La luz de la Ilustración se convirtió en oscuridad en los territorios de ultramar y occidente, con la excusa de civilizar a los indígenas, mostró toda su codicia y su falta de valores hasta el punto de pervertir también a los pueblos nativos.

What the forests' darkness reveals is precisely what remains concealed under the gloom that broods over the metropolitan crowd of men, namely Western nihilism at the turn of the twentieth century. Conrad's heart of darkness –the heart of the forests within and without–exposes nihilism not so much as the savagery and greed that lie beneath the humane postures of colonialism, but as the absence of a redemptive idea in the West's conquest of the earth. (Harrison, 1992: 142)

Como hemos visto, en *El bosque infinito* también encontramos el cambio de mentalidad que acompaña a la llegada de la modernidad, la extracción de recursos y la llegada de la silvicultura por un lado; y el bosque de la nostalgia de un tiempo pasado y el bosque como símbolo de la libertad por otro. Incluso el bosque del nihilismo que también hemos visto en Conrad. Pero se nos ofrece también en sus páginas un testimonio revelador sobre la visión que tienen sobre el bosque dos personajes que viven de la extracción de sus recursos pero que han adquirido una educación y una dignidad moral gracias a su formación y a sus viajes. Ya en el S. XX Charley, un miembro de los Duke destinado a heredar su imperio maderero, acaba de volver de Europa a Estados Unidos tras visitar los bosques de Alemania. Charley es un amante de la naturaleza que no está de acuerdo no sólo con la deforestación sino con la gestión moderna de los bosques. Para él un bosque no es la suma de sus árboles, para ser un bosque debe conservar su estado salvaje, ser una <<gran orquesta silvestre>>. Su padre, Dieter Breitsprecher, es uno de los empresarios madereros más importantes de Estados Unidos. A la vuelta de su viaje Charley y su padre tienen una conversación sobre la desaparición de los bosques naturales, la replantación y los sistemas utilizados en Europa, de los que los americanos son herederos:

- Vi muchísimas plantaciones de pinos en hileras ordenadas. Pero eso no lo considero bosques.
- Ya. ¿Y qué consideras tú un bosque?
- Tengo la certeza – respondió Charley lentamente- de que las tierras forestales naturales son los únicos bosques verdaderos. El ambiente en su

conjunto: el aire circundante, las raíces entrelazadas, los modestos helechos y líquenes, los insectos y las enfermedades, la tierra y el agua, la meteorología. Todos esos elementos parecen interpretar juntos sus partituras en una especie de gran orquesta silvestre. Un bosque que vive por sí mismo, y no en beneficio del género humano. –Se interrumpió.

- Entiendo: <<vive por sí mismo>>. Sí, claro, pero eso no es tierra gestionada, donde plantamos y supervisamos los árboles para proporcionar una renta a los propietarios, empleo vitalicio a los trabajadores, sombra y satisfacción a los amantes de la naturaleza. El bosque agreste no puede gestionarse. Por eso lo talamos y nos beneficiamos de su madera, y después lo sustituimos por árboles. Árboles que pueden gestionarse. Tu idea de bosque que vive por sí mismo no forma parte de la vida moderna. [...]

- Charley, pasas por alto un detalle. Aquí, en Estados Unidos, la mentalidad consiste en apropiarse de todo. Para esta gente, la replantación que yo defiendo es todavía una idea peregrina. Puede que tengas razón al afirmar que los viejos bosques agrestes están en peligro, pero por desgracia eso es una cuestión de política. Te equivocas también cuando dices que los bosques alemanes sólo son plantaciones gestionadas: en Europa no hay nadie que tenga una visión tan entusiasta del bosque agreste como los alemanes. En ti percibo esa vena germánica, en parte romántica, en parte rebelde.[...].(Proulx, 2016: 757-759)

Alemania será el ejemplo de la paradoja entre el bosque real y el bosque simbólico. En el territorio del antiguo bosque herciniano se ha aplicado a gran escala desde el S. XVIII un sistema de explotación y gestión forestal basado en la *recta ratio*.<<Plantaciones de pinos en hileras ordenadas>> es lo que hay en el antiguo bosque agreste donde habitaba la raza germana y del que se nutren los mitos, cuentos y leyendas populares germanas.

Pero hemos visto un paso más allá en esta conversación del S.XX si la comparamos con lo relatado en los siglos anteriores: el problema de la conservación. A finales del S.XIX y principios del XX ya es extensiva a gran parte de la sociedad una conciencia ecológica y, en este caso, la conciencia de la necesidad de replantar y crear un ciclo biológico en las tierras taladas ante la amenaza de la desaparición de los bosques, que no sólo es un drama para el amante de la naturaleza sino que sería el final de

las empresas madereras. En los siglos anteriores, en los territorios de ultramar el colonizador europeo arrasó los bosques y sus recursos naturales, <<estamos aquí para desboscar>>. En el S.XX los herederos de aquellos colonizadores se ven en la necesidad de crear un “falso bosque” en un ciclo sin fin pero con finalidad: el beneficio, <<proporcionar una renta a los propietarios, empleo vitalicio a los trabajadores, sombra y satisfacción a los amantes de la naturaleza>>. Al haber perdido el original creamos la copia a nuestro gusto y la reproducimos *ad infinitum*, pero hemos perdido el original. Sapatisia Sel, la última predecesora de René Sel, es una bióloga que estudia los ecosistemas superpuestos en el año 2013, en el contexto de la lucha contra el cambio climático y la recuperación de especies animales y vegetales, víctimas del exterminio llevado a cabo por una civilización decadente. Sus palabras nos recuerdan las de Vico sobre los bosques que habían ocupado de nuevo la ciudad de Roma: <<Y pensamos en la degradación del bosque. El bosque, el principio y el probable final.>> (Proulx, 2016: 821)

5.- Wastelands

Si hay algún paisaje relacionado con el bosque, ya sea por las evidentes diferencias o también por las múltiples compatibilidades desde el punto de vista del imaginario cultural, es el desierto. Estas conexiones no se agotan en la Edad Media, como vamos a ver, aunque resulte evidente que desde el punto de vista medioambiental el retroceso en las extensiones boscosas se corresponde con un aumento de las superficies yermas o desérticas. En la literatura contemporánea, y ya en la literatura del S. XX, se nota el legado ecológico de la época, la desertificación. El desierto está

extendiendo su reino sobre la vegetación pero hay un significado más allá: el hábitat o entorno es un espejo del alma y viceversa. Por ello en la literatura contemporánea domina el espacio yermo.

If desertification occurs within, the forests cannot survive without. Soul and habitat –we are finally in a position to know this- are correlates of one another. It is not by accident, then, that the “wasteland” figures as one of the dominant emblems, or landscapes, of modernist literature. (Harrison, 1992: 149)

Esto se puede ver en *El desierto de los tártaros*²⁶⁸ de Dino Buzzati o en *Wasteland* de T.S. Eliot, en el que la desertificación es el correlato objetivo del poema. Para definir este correlato podemos basarnos en las palabras del propio T.S. Eliot hablando sobre las diferencias entre Hamlet y Macbeth, obras en las que Shakespeare intenta construir correlatos objetivos que, como hemos visto ya, funcionan en el caso de Macbeth pero, en opinión de Eliot, no funcionan en Hamlet:

La única manera de expresar la emoción en forma de arte es encontrando un “correlato objetivo”; dicho de otro modo, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que habrá de ser la fórmula de esa emoción *concreta*; de modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensorial, se den, se evoque inmediatamente la emoción²⁶⁹. (Eliot, 2004: 319)

La teoría del correlato objetivo es una de las aportaciones más destacables de *El bosque sagrado*, recolección de textos de crítica y teoría literaria que constituyen el paradigma sobre la literatura y la tradición del joven T.S. Eliot, y que se convertirá en uno de los textos clave para la

²⁶⁸ BUZZATI, Dino. *El desierto de los tártaros* (1940). Trad. de Esther Benítez. Madrid: Alianza, 2009.

²⁶⁹ ELIOT, T.S. “Hamlet y sus problemas”. En *El bosque sagrado* (1920). Trad. de Ignacio Rey Agudo. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2004. Pág. 309-324.

renovación de la teoría y la crítica literaria del S.XX. Pero ¿por qué el bosque sagrado?, ¿qué es el bosque sagrado?

El mito del que toma el nombre esta primera recopilación de ensayos críticos de Eliot, *El bosque sagrado*, hace referencia al propósito de dialogar con la tradición desde la espiritualidad. El bosque sagrado hace referencia a un paisaje que hay a los pies del pueblo Nemi, cerca de Roma, donde se encuentra el santuario consagrado a la diosa Diana. Según el mito, en el santuario crece un árbol junto al cual, en ocasiones, puede vislumbrarse la figura del sacerdote que custodia la cueva, y que lleva en la mano una espada en posición de descanso. El sacerdote espera al hombre que tendrá que asesinarle para sustituirle en su función, del mismo modo que él asesinó a su predecesor para convertirse en el rey del bosque y salvaguardar la cueva de la diosa²⁷⁰. (Romero Sánchez-Palencia, 2012: 70)

El bosque sagrado es la tradición, de la que el poeta moderno es a la vez un asesino y un guardián. Según el modernismo literario del que Eliot es heredero a principios del S.XX se está llevando a cabo una ruptura con el pasado que es necesaria debido a la concepción historicista del mismo. Pero Eliot entiende que el poeta del presente forma parte de la tradición y la tradición forma parte del poeta. Como explica Romero Sánchez-Palencia²⁷¹ la tradición posee un triple ser en tres tiempos verbales: pasado, presente y futuro. El pasado es algo activo y dinámico que se proyecta hacia el futuro, un futuro marcado por lo que se hace en el presente: <<La tradición, en su significado más amplio, es el tiempo pasado que afecta al presente y dirige lo venidero>>. (Romero Sánchez-Palencia, 2012: 75) El pasado se percibe en el presente y el poeta no debe ni mostrar una adherencia ciega ni una ruptura total porque lo primero implicaría una repetición y lo segundo un aislamiento. Toda obra de arte surge de la tradición pero la reconfigura modificando su ordenamiento y

²⁷⁰ ROMERO SÁNCHEZ-PALENCIA, Carmen. *Tradición y modernidad en Thomas Stearns Eliot*. Tesis doctoral. Universidad Francisco de Vitoria. Madrid, 2012.

²⁷¹ *Ibid.* Pág. 75-80.

marcando lo que está por venir. Por eso el crítico creativo, y el poeta conocedor de la tradición, es un asesino, pero ante todo es un guardián. El custodio de la cueva sabe que será sustituido por otro, pero la cueva perdurará actualizándose en el presente.

En la tragedia de Sófocles *Edipo en Colono*, el atormentado héroe sólo encuentra la paz en *el bosque sagrado*, allí donde se encarnan los poderes divinos; pero este bosque sólo es alcanzable mediante el retorno a la tradición, lo que entraña (en el mundo moderno) un gran esfuerzo, y demanda también estar en posesión de un “sentido histórico” (o más bien de una “conciencia histórica”), una conciencia capaz de considerar su propio tiempo como una época histórica²⁷². (Palomares, 2004: 74-75)

Los poetas, afirma Harrison²⁷³, actúan como oráculos de lo que está por venir y sirven ellos mismos como registradores de los efectos espirituales de los cambios de un entorno que tiende irremisiblemente a convertirse en un erial. Como los oráculos su mensaje se muestra en un lenguaje enigmático y, como los oráculos, su mensaje se manifiesta, se hace patente, cuando ya ha ocurrido aquello que han pronosticado. Harrison ve en determinados pasajes de *La tierra baldía* un presagio del efecto invernadero.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water²⁷⁴.

²⁷² PALOMARES, José Luis. “Estudio preliminar”. En ELIOT. *El bosque sagrado...*, *op. cit.*, Pág. 74-75.

²⁷³ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 148-152.

²⁷⁴ ELIOT, T.S. *La tierra baldía (The Waste Land)* (1922). Ed. bilingüe y trad. de Andreu Jaume. Barcelona: Lumen, 2015. Pág. 86.

Se puede leer esta obra de Eliot como un testimonio de la desesperación en torno a la decadencia espiritual de la civilización. La desertificación está tanto dentro como fuera del ser humano. Éste se ha vaciado en una crisis espiritual que ha acabado con el peso de los valores morales y ha traído la disolución del sujeto como puntal sobre el que crear el conocimiento y cimentar un sistema moral que tienda hacia el universalismo y otorgue un sentido a la existencia humana colectiva. Si hay algo que llama la atención en *La tierra baldía* es la falta de identificación del poeta y el sujeto poético, la multiplicidad de voces que conforman un discurso fragmentario, no unitario. El sujeto cartesiano que encontró una línea recta para salir del bosque del error volvió a ese mismo bosque para talarlo y regenerarlo en hileras hasta que el suelo perdió los componentes que lo hacían fértil, y acabó por diluirse en un desierto interior y exterior. Uno de los autores más significativos en este sentido es Samuel Beckett. Al contrario de la exuberante narrativa de Joyce explorando los recursos sin límites de todo lo decible, el lenguaje de Beckett es absolutamente austero, parco, como si su palabra adoptase o reflejase la tierra exhausta y baldía del exterior.

Como hemos visto el árbol sustenta todo un imaginario religioso probando así todas sus posibilidades simbólicas. Pero en pleno siglo XX encontramos una escena en la que el rol simbólico del árbol es todavía mayor por contraponerse a un erial. En 1952 se estrena *Esperando a Godot*²⁷⁵, donde encontramos un árbol simbólico que ofrece el contrapunto a toda la tradición cristiana. Junto a una carretera, símbolo del tránsito, del paso y el movimiento, se sitúa un árbol que actúa como su opuesto: inmovilidad, arraigo, instalación. Horizontalidad contra verticalidad. El resto es un erial. Esta decoración minimalista podría pasar

²⁷⁵ BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot* (1952). Trad. de Ana María Moix. Barcelona: Tusquets, 2009.

desapercibida si no fuese por el cambio que se opera durante la obra. En el primer acto el árbol aparece desnudo, sin hojas, y en el segundo nos lo encontramos con algunas hojas y brotes, lo que no pasa desapercibido por los protagonistas. La inexorabilidad de las fuerzas cósmicas se muestra indiferente ante los avatares de la condición humana, ambos movimientos son cíclicos pero el humano carece de sentido, lleva a ninguna parte. <<- ¿Qué?, ¿nos vamos?- Vamos->>²⁷⁶ se repite al final de los dos actos sin ir a ninguna parte, revelando a Vladimir y Estragón como dos “payasos metafísicos” que muestran involuntariamente lo absurdo de las concepciones escatológicas como la cristiana. Pero en Beckett el árbol no es el árbol de la vida, no puede servir a los personajes para algo más que para pasar una cuerda por sus ramas y ahorcarse. Pero es deficiente, ni siquiera les sirve para ahorcarse, sólo para mostrar la insignificancia de su existencia en la que no pueden actuar ni decidir, sólo esperar. “Sólo el árbol vive” dice Vladimir.

L'arbre beckettien fonctionne sur la scène comme un symbole qui démystifie la part d'illusion et d'espoir qu'entretient toute religion dans la conscience humaine. C'est un retournement complet du sens symbolique de l'arbre de vie. (Dumas, 2002: 35)

Como *Esperando a Godot* y otras creaciones de Beckett *Fin de Partida*²⁷⁷ propone el drama de un final que nunca se consuma, que se prolonga infinitamente, revelando la incapacidad de la era del humanismo de alcanzar sus propios fines u objetivos en la historia y mostrando a un ser humano lacerado, quebrado, incapaz de moverse hacia un lugar mejor. Esta incapacidad, este fallo, es visto por Harrison como una dimensión más del advenimiento del nihilismo. Hay tanto en *Fin de partida* como en

²⁷⁶ *Ibid.* Pág. 127.

²⁷⁷ BECKETT, Samuel. *Fin de partida* (1957). Trad. de Ana María Moix. Barcelona: Tusquets, 1986.

*Molloy*²⁷⁸ lo que Stanley Cavell llamó una “literalidad escondida”, <<hidden literality>>²⁷⁹. El narrador de *Molloy* es un hombre viejo y decrepito que reconoce que su vida está acabada y sin embargo continúa. No le resulta sencillo hablar de ello porque gramaticalmente no hay un tiempo verbal que asuma esta paradoja. Quiere que llegue su final y para cerrar el círculo intenta ir a casa de su madre. Para ello intenta atravesar un bosque oscuro con unas muletas y una bicicleta pero acaba arrastrándose por él y utilizando las muletas como arpeos. Sabe, porque lo ha oído o leído en algún sitio, que cuando se está en un bosque, si se piensa que se está yendo recto en realidad se está yendo en círculos, por lo que decide hacer círculos para salir recto. Consigue salir pero realmente no va ni recto ni en círculos y Harrison sugiere que la imagen de este movimiento es la misma que la de la gramática en Beckett, que imposibilita un tiempo futuro para una vida acabada pero tampoco puede volverse a un pasado o un presente del que se quiere escapar o al que se quiere poner fin. El bosque en *Molloy* es una alegoría de las paradojas, del que busca un camino o un fin y no lo encuentra. Pero, como nos indica el detective Moran en la segunda parte de la novela, Molloy realmente no estaba en un bosque sino en una exigua arboleda, un terreno que no se presta al cultivo y donde sólo la maleza crece entre los esparcidos peñascos. El meticuloso Moran desmitifica y contradice el relato de Molloy, pero ambos personajes son dos caras de la misma moneda. Molloy, en el fondo, continúa en el terreno yermo, esa tierra baldía que actúa como correlato objetivo del alma, ese *wasteland* que sigue extendiéndose y que será uno de los principales legados del S.XX.

²⁷⁸ BECKETT, Samuel. *Molloy* (1951). Trad. de Pere Gimferrer. Madrid: Alianza, 2012.

²⁷⁹ CAVELL, Stanley. “Ending the Waiting Game: A reading of Beckett’s *Endgame*”. En *Must We Mean What We Say?* Nueva York: Charles Scribner’s Sons, 1969. Pág. 115-162.

VI.- LA PERVIVENCIA DEL BOSQUE EN EL IMAGINARIO

Espero investigar el significado de *salvaje* y cómo se relaciona con *libre* y lo que uno podría hacer con esto. Ser verdaderamente libre es aceptar las condiciones esenciales tal como son: dolorosas, transitorias, abiertas e imperfectas y, al mismo tiempo, agradecer esa transitoriedad y la libertad que nos concede, porque la libertad no existiría en un concepto preestablecido. Con esa libertad mejoramos el campamento, educamos a los niños, derrocamos a los tiranos. El mundo es naturaleza, inevitablemente salvaje a la larga, ya que lo salvaje, como proceso y esencia de lo natural, también es una ordenación de lo transitorio.

Gary Snyder²⁸⁰

1.- Filosofía en el bosque

En todo estudio sobre un fenómeno determinado es inevitable echar un vistazo a las fuentes filosóficas si se quiere alcanzar una perspectiva global. Más aún aquí donde, sin perder de vista ningún matiz porque todos son importantes, buscamos una imagen lo más amplia posible. Y, afortunadamente, ya en el S. XX encontramos pensadores de gran talla tratando nuestro tema. Tres son los pensadores elegidos para el tema de “la filosofía en el bosque”: José Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano, que constituirán una pieza fundamental para la llegada del bosque al presente. Evidentemente para este tema representaría una figura capital el norteamericano Henry David Thoreau pero su experiencia

²⁸⁰ SNYDER, Gary. *La práctica de lo salvaje*. Trad. de Nacho Fernández R. y José Luis Regojo Borràs. Madrid: Varasek, 2016. Pág. 19.

y su obra serán comentadas más adelante mediante un estudio comparativo con las obras de otros autores a los que él inspiró. La elección de Ortega, Heidegger y Zambrano se basa en la relación que mantienen sus formas de pensamiento y su concepción de la existencia así como en la experiencia directa del bosque vivida por ellos, en el caso de Ortega porque el bosque será la imagen inspiradora de su concepción de la realidad vital, y en los casos de Heidegger y Zambrano porque los dos estuvieron largas temporadas en casas retiradas en medio de bosques. Además en ellos vamos a encontrar la importancia del lenguaje y el lugar fundamental que tendrá la poesía en el encuentro, “en la revelación del ser”.

Hay toda una tradición de cabañas en el bosque o refugios en emplazamientos naturales y campestres para dedicarse a la reflexión serena y a la escritura. Los ejemplos son muchos, como Matsuo Basho, que en el S. XVII escribía *haikus* en una cabaña, la torre de Hölderlin, la *Gartenhaus* de Goethe en Weimar, el balneario de Sils María de Nietzsche, la casa de Jung en el lago de Zúrich, el refugio noruego de Wittgenstein, etc. incluso podríamos mencionar a los mismos presocráticos, para quienes la filosofía no era un asunto de academia sino de esfuerzo en la vida diaria y para los que todas las disciplinas, sobre todo la filosofía y la poesía, estaban unidas y buscaban el mismo fin: el descubrimiento del ser.

Antes de llegar propiamente al núcleo del significado o significados, porque veremos que la imagen es muy compleja, de los bosques en estos pensadores, es inevitable hacer una introducción o presentación de consideraciones generales de sus métodos y sus esquemas de pensamiento (si es que la palabra esquema puede ser aplicable a pensadores de estas características). Sólo esto nos ayudará a verlos más claros, con más

delimitación pero también con más información, sólo esto nos ayudará a comprender en toda su dimensión un elemento tan complejo como es la figura del bosque en estos pensadores, tanto a nivel personal como a nivel estrictamente filosófico. Además “sus bosques” nos servirán de punto de partida para los posteriores análisis de este bloque porque, como veremos, la complejidad y la búsqueda interior van a ser una tónica dominante y van a estar presentes en casi todos los autores que aquí se estudien.

José Ortega y Gasset se inspira en el bosquecillo de los alrededores del Monasterio del Escorial para abrir las *Meditaciones del Quijote*²⁸¹. Publicadas en 1914, las meditaciones serán la primera obra de Ortega y sus primeras páginas una muestra de lo que será el núcleo de su filosofía, la <<razón vital>>, cuyo método se pondrá en práctica en el bosque antes de ser propiamente formulado siguiendo así la estela de los fenomenólogos. El centro de atención de Ortega será la realidad humana y su vivir histórico concreto por lo que en su paradigma pretenderá dar entrada a las vivencias del sujeto individual, el yo y su circunstancia, fuera de los cánones del cientifismo del S. XIX por un lado y del formalismo neokantiano por otro. El núcleo de la realidad filosófica es la vida del ser humano, y ésta puede ser contemplada desde un prisma que no caiga ni en un racionalismo universalista ni en el relativismo. Es el bosque el que sirve de escenario y ejemplo para mostrar esa realidad de la vida del hombre y de su modo de escudriñarla, de pensarla. Ortega habla de un objeto que es misterioso porque se constituye de aquello que el sujeto no puede ver. Partiendo del adagio que reza que <<los árboles no me dejan ver el bosque>> Ortega, paseando por ese bosque, entiende que la realidad del bosque es esencialmente profunda y que es necesario que esa profundidad se manifieste, devenga superficie:

²⁸¹ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote* (1914). Ed. de Julián Marías. Madrid: Cátedra, 2014.

¿Es esto un bosque? Ciertamente que no; estos son los árboles que veo de un bosque. El bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. El bosque es una naturaleza invisible –por eso en todos los idiomas conserva su nombre un halo de misterio. (Ortega y Gasset, 2014: 100)

Para llevar a cabo la aplicación de la racionalidad vital, es decir, vertida a la vida individual y su modo de conocer lo que está en torno al individuo, Ortega realiza una <<descripción vital²⁸²>>. Esta descripción, como decíamos, no puede caer en una objetivación universalista de la realidad ni tampoco en la concepción de la realidad como un mero contenido mental de un sujeto solipsista. El objeto de esta descripción vital es lo que Julián Marías llamará el <<bosque vivido>>, un bosque que no es una cosa sino una <<realidad concreta radicada en mi vida. Todo lo demás son abstracciones, interpretaciones abstractas y “cosificadas” de lo que radical y auténticamente es un bosque.²⁸³>> Marías insiste en que las formas de acceso a lo real llevadas a cabo por los herederos de la fenomenología, tales como la filosofía de la existencia de Heidegger o el existencialismo de Sartre encuentran un antecedente en este pasaje de las *Meditaciones del Quijote*.

Lo que Ortega muestra es, ante todo, que en la descripción del bosque *entro necesariamente yo*, y sin referencia a mí no es posible. La razón de ello es que *sin mí no hay bosque*. ¿Quiere decir esto que el bosque es una realidad <<subjetiva>>? En modo alguno: el bosque es algo perfectamente real y <<objetivo>>, algo que está <<fuera de mí>>, tan fuera que yo estoy <<en>> el bosque. ¿Seré yo, entonces, <<parte>> del bosque? tampoco, porque esto significaría tomarnos al bosque y a mí mismo como <<cosas>>. Lo que no existe ni tiene sentido es el bosque <<en sí>>; ni <<en sí>> -realismo- ni en mí –idealismo. Justamente, la innovación filosófica de Ortega consiste muy principalmente –y aquí de hecho y en su misma práctica- en ir más allá de esas dos formas del pensar cosificante –trátase de unas cosas o de otras, cosas extensas o cosas pensantes- [...]. (Marías, 2014: 99-100)

²⁸² Véanse las notas del editor, Julián Marías. *Ibid.* pág. 99.

²⁸³ *Ibid.*

El bosque es una naturaleza invisible porque es una realidad profunda. El paseante camina por él y los árboles que veía anteriormente son sustituidos por otros, se harán visibles trozos, facetas del bosque, pero no el bosque en cuanto tal.

Los árboles no dejan ver el bosque, y gracias a que así es, en efecto, el bosque existe. La misión de los árboles patentes es hacer latente el resto de ellos, y sólo cuando nos damos perfecta cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles nos sentimos dentro de un bosque. (Ortega y Gasset, 2004: 103)

La realidad del bosque permanece latente, como los árboles que están detrás de estos árboles que están delante de mí, yo sé que están pero no puedo verlos. Al bosque le es esencial esconderse, ocultarse tras los árboles que veo, es la profundidad que permanece latente bajo la superficie. Lo latente está oculto, pero está, es algo con lo que contamos pero no lo tenemos. A una realidad profunda le es esencial el permanecer latente y oculta tras la superficie y es absurdo pretender verla de forma clara con un primer vistazo o una primera impresión. <<En este sentido es absurdo –como la frase susodicha declara–, pretender ver el bosque. El bosque es lo latente en cuanto tal.>> (Ortega y Gasset, 2014: 104). El bosque siempre está más allá de donde nosotros estamos y por eso los antiguos lo poblaron de ninfas fugitivas al proyectar sus emociones en formas corpóreas. En este sentido, el bosque latente es siempre una *posibilidad*, pero una posibilidad nuestra, ya que podríamos desplazarnos y descubrir aquellas cosas que no vemos como el canto de los pájaros o el rumor del agua: <<El bosque es una suma de posibles actos nuestros, que al realizarse perderían su valor genuino.>> (Ortega y Gasset, 2014: 103) Aquí el bosque es el ejemplo de una *realidad vital*, de la que una de sus condiciones ontológicas es la posibilidad. Podemos tomar uno u otro camino, que existen siempre como posibilidades o, traduciendo a un

lenguaje más profano, realidades posibles. Pero al ejecutar una u otra posibilidad, la realizada pierde su <<valor genuino>>, se convierte en otro tipo de realidad, y se abre un nuevo abanico de posibilidades. <<Cuando ejecutamos cualquiera de los actos que “podríamos” llevar a cabo en el bosque, éste automáticamente se repliega y se aleja>>. (Marías, 2014: 103).

Con haber reconocido en el bosque su naturaleza fugitiva, siempre ausente, siempre oculta –un conjunto de posibilidades–, no tenemos entera la idea del bosque. Si lo profundo y latente ha de existir para nosotros, habrá de presentársenos y al presentársenos ha de ser en tal forma que no pierda su calidad de profundidad y latencia (Ortega y Gasset, 2014: 106)

La profundidad ha de manifestarse en la superficie y esto exige del individuo una atención especial, un esfuerzo. El bosque, la realidad, se nos muestra superficialmente mediante impresiones provenientes de la percepción, como el canto de la oropéndola o el rumor del agua bajo un roble. Pero siempre esa forma de mostrarse depende de mi intervención, de mi interpretación, que otorga una calidad espacial, asigna un lejos o un cerca a ese sonido concreto: <<El sonido no es lejano, lo hago yo lejano>> (Ortega y Gasset, 2014: 108) Lo real no es algo puramente objetivo sino que es algo vivido, una *realidad vital*, porque siempre es interpretado por mí. Algo de lo real se nos da simplemente con abrir los ojos (impresiones puras), un mundo patente, pero hay algo detrás, latente, un *trasmundo*, que exige nuestro esfuerzo para emerger a la claridad. Ese esfuerzo comienza por la interpretación de las estructuras de las impresiones y acaba por el descubrimiento de nuevos planos de realidad sin esperar que éstos se muestren superficialmente.

El bosque practica para Ortega la pedagogía de la alusión, no nos dice la verdad pero nos señala el camino, alude a ella para que nosotros la descubramos. Esta alusión está conectada con la idea de la luz, que será

determinante también en Heidegger y Zambrano. Para Ortega la luz está dentro del ser humano y éste tiene la misión de arrojarla al mundo, de hacer la claridad²⁸⁴.

Esa pura iluminación subitánea que caracteriza a la verdad, tiénela ésta solo en el instante de su descubrimiento. Por esto su nombre griego *alétheia* –significó originariamente lo mismo que después la palabra *apocalipsis*–, es decir, descubrimiento, revelación, propiamente desvelación, quitar de un velo o cubridor. (Ortega y Gasset, 2014: 109-110)

El que enseña una verdad debe situar al otro en un modo en que la descubra por sí mismo, y ese descubrimiento será una iluminación súbita, una revelación ante una mirada que deja de ver meras impresiones, <<un caos de puntos luminosos>>, para acceder a la profundidad de lo real, al *trasmundo*. La labor de la filosofía es hacer patente y manifiesta la profundidad. Para Ortega

Manifestar no es sino hablar –*logos*–, insiste: «si el misticismo es callar, filosofar es decir». Oponiéndose ferozmente al místico declara que la filosofía consiste en un «enorme apetito de transparencia», en una «resuelta voluntad de mediodía»²⁸⁵. (Neves, 2012: 44)

Sin embargo, esta recuperación del antiguo sentido de la verdad como *aletheia*, Ortega la introduce al estar comentando esta mirada interpretativa capaz de acceder a nuevos planos más profundos de la realidad, pero no acaba de desarrollarla como sí veremos que lo hará Heidegger, marcando un hito en la filosofía del S. XX.

²⁸⁴ Véase el Par. 7 de *Ser y tiempo*, de M. Heidegger, donde analiza el concepto de fenómeno como lo que se aparece, lo que se da a la luz (*fos*). HEIDEGGER, M. *El Ser y el Tiempo...*, op. cit., Pág. 37-49.

²⁸⁵ ORTEGA Y GASSET, José. *¿Qué es filosofía?* Madrid: Alianza, 1995. Pág. 91. Cit. en NEVES, Maria João. “Sobre la metáfora operante de los <<claros de bosque>> en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano”. En *Revista Aurora*, nº13, Universitat de Barcelona, 2012. Pág. 40-49.

Desde la mitad de los años treinta Heidegger llevó a cabo una reflexión sobre la tradición filosófica occidental sobre la base de la distinción entre ser y ente. Los pensadores griegos anteriores a Platón (de Anaximandro a Parménides) consiguieron hablar del ser, dejarlo aparecer y manifestarse en su pensamiento, como lo que subyace al ente, al mundo de las cosas, de los seres humanos y de sus creaciones. Platón, con su teoría de las ideas, elimina la diferencia; las partes que constituyen el objeto de su dialéctica (mundo de los fenómenos y mundo de las ideas) son la reducción de toda la realidad a la condición de ente, no el equivalente a la diferencia entre ente y ser.

Así se da el inicio de un tipo de filosofía que da origen a toda la metafísica occidental, fundada por lo que Heidegger llama <<el olvido del ser>> porque sólo trata del ente sobre la distinción del mundo de los objetos y el mundo de las ideas. Heidegger utiliza una imagen cartesiana, la del árbol, para ilustrar la totalidad del saber. Las raíces constituyen la base del saber (la metafísica); el tronco, la física; y las ramas, las diversas ciencias. El terreno sobre el que nace el árbol corresponde al ser (algo que no puede ser definido porque entonces vendría reducido a la condición de ente) es decir, a aquello sin lo cual el ente no puede vivir. Cuando Nietzsche declaraba la muerte de Dios declaró el agotamiento de los valores del mundo suprasensible y de la metafísica -que para Nietzsche era la encargada de estudiar ese mundo-. Heidegger detecta su error porque la metafísica también se encarga del mundo sensible, el verdadero nihilismo según él es el representado por toda la filosofía occidental porque se ha olvidado del ser metiéndolo y ocupándose en y sólo del ente. El cumplimiento del destino de la metafísica como desvelamiento del ser vendrá apoyado no tanto por la filosofía sino por el arte y la poesía.

La diferencia entre el ser y el ente se precisa mejor en la confrontación con la realidad de la época moderna y la era de la técnica, descrita por él en *La época de la imagen del mundo* (1938)²⁸⁶. La poesía puede favorecer la difusión de la consciencia del nihilismo y del olvido del ser que caracterizan nuestro tiempo (como ya veíamos en T.S. Eliot y los simbolistas), la poesía podrá hablar del ser mientras que la filosofía no podrá hacerlo de manera más certera porque su lenguaje y sus conceptos elaborados por Platón se refieren al ente (a la naturaleza, al hombre o al Dios de las diversas religiones y teologías).

Nuestra época es la del final de lo sagrado, la de la pérdida de los valores más elevados. Entre los seres humanos de nuestro tiempo predomina una actitud teórica y práctica objetivante y manipuladora que tuvo su iniciador en el plano filosófico en la figura de Descartes, éste propuso una relación con la naturaleza de pura exterioridad fundada sobre el cógito (*Yo pienso*): << En la metafísica moderna se determina la esfera de lo interno invisible en cuanto ámbito de la presencia de los objetos calculados. Dicha esfera es la que Descartes presenta como conciencia del ego cogito²⁸⁷.>> (Heidegger, 2010: 227)

De esta metafísica encontró el impulso la ciencia y más tarde la técnica que difunde a todos los niveles la relación de objetivación-manipulación con la naturaleza y con los demás seres humanos. El hombre no está dentro de la naturaleza sino que la pone de frente a él y esta relación es la que esconde la pérdida de su esencia. Corresponde a los poetas iluminar a los hombres, <<seguir las huellas de los huidos>>, como decía Hölderlin. Su primera función será facilitar que el hombre se dé cuenta de su pobreza

²⁸⁶ HEIDEGGER, Martin. “La época de la imagen del mundo” En *Caminos de bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2010. Pág. 63-90.

²⁸⁷ HEIDEGGER, Martin. “¿Y para qué poetas?” En *Caminos de bosque...*, op. cit., Pág. 227.

y de su falta de fundamento. Este abismo debe ser reconocido para que se creen las condiciones para su superación. El abismo, <<la noche del mundo>>, ha de entenderse como un destino que se cumplirá en su fase final, fase en la que reencontraremos nuestra esencia porque los poetas llegarán al fondo del abismo para recoger las huellas de <<los dioses huidos>>. Los poetas que pone por ejemplos son Hölderlin y Rilke.

La poesía pensante, o el pensar poético (es interesante aquí la semejanza con el pensamiento de María Zambrano) pueden facilitar la revelación del ser en una metafísica cumplida al llegar al agotamiento del <<olvido del ser>>, causa de la penuria de nuestra época. Nuestro tiempo es pobre porque está privado del desocultamiento (no-escondimiento) de la esencia del dolor, de la muerte y del amor. Este no-escondimiento o desvelamiento es la traducción heideggeriana del término *aletheia*. Esta época de penuria y de no-desvelamiento del ser Heidegger la ilustra con un poema de Rilke de 1924:

Rápido cambia el mundo
como formas de nubes.
A casa, a lo primigenio,
retorna todo lo consumado.

Por encima del cambio y la marcha,
más grande y libre,
dura todavía tu canto previo,
dios de la lira.

No se reconocen los sufrimientos,
no se aprende el amor
y eso que en la muerte nos aleja,

no se desvela.
Sólo el canto sobre la tierra
consagra y celebra.²⁸⁸

²⁸⁸ RILKE . R. M. *Sonetos a Orfeo*, 1ª parte, XIX. En HEIDEGGER. *Caminos de bosque.., op. cit.*, Pág. 203.

A diferencia de los animales y las plantas el ser humano se arriesga, se pone y se autoimpone de frente a la naturaleza por sus valores, intereses y proyectos. Pero el que más se arriesga es el poeta, que no lo hace por su propia persona ni obedeciendo al amor propio, no es esclavo de la lógica de la razón ni de la técnica sino que intenta traer a sí mismo la lógica del corazón de la que hablaba Pascal, cuya relación con la naturaleza es interior, una relación de rememoración y no de objetivación.

He aquí el cambio. El paso de la exterioridad a la interioridad viene dado por el lenguaje. Debemos pasar de un lenguaje tradicional ligado a la metafísica occidental (que nos encadena al ente y nos esconde el ser) a un lenguaje poético-pensante, fuera de la ciencia, de la técnica y de la metafísica, el lenguaje que en la *Carta sobre el humanismo*²⁸⁹ llama <<la casa del ser>>. El poeta arriesga el lenguaje y la región del ser con su interiorización rememorativa y su decir reúne, conservando su diferencia, ser y ente en una unidad “salvadora”. Esta convulsión, este cambio, Heidegger lo encuentra representado por el ángel de las *Elegías de Duino* de Rilke, que equivale al Zaratustra nietzscheano. Con ayuda de los poetas, el hombre mercantil inclinará la balanza hacia la unidad interior con el mundo.

Los poetas del género de esos más arriesgados se encuentran en camino hacia la huella de lo sagrado, porque experimentan como tal la falta de salvación. Su canción por encima de la tierra salva y consagra. Su canto celebra lo intacto de la esfera del ser (...) Los más arriesgados experimentan en la falta de salvación, la desprotección. (...) Los más arriesgados son, como cantores de lo salvo, “poetas en tiempos de penuria”. (Heidegger, 2010: 238)

Heidegger sentía una atracción especial por el paisaje alrededor de Todtnauberg y el entorno rural familiar le resultaba grato y le motivaba

²⁸⁹ HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Trad. de Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2004.

para el ejercicio intelectual. Los ciclos de la naturaleza, los cambios del clima, los movimientos, los sonidos, los sentía próximos a la existencia y a las “cosas”²⁹⁰. Allí construyó su cabaña para trabajar, y cuando sus obligaciones se lo permitían o necesitaba concentrarse, marchaba a Todtnauberg, sobre todo desde que obtuvo el puesto de profesor en Friburgo en 1928. Hasta su muerte en 1976 la utilizó con frecuencia y allí escribió obras capitales de su trayectoria pero también, mientras fue joven, se implicó en las tareas estacionales de los aldeanos como las labores forestales del otoño o la preparación de leña para secar. Aquí lo que buscará será la concentración y la soledad que le permitan trabajar fuera del “allí abajo” como él llamaba a la vida de la ciudad, una vida demasiado ruidosa, pomposa y amanerada que no le permitía concentrarse durante mucho tiempo. Buscaba la soledad, que no quiere decir, el aislamiento:

Pero no es aislamiento, es soledad... La soledad tiene el peculiar y original poder de no aislarnos sino de proyectar toda nuestra existencia hacia afuera, hacia la vasta proximidad de la presencia [*Wesen*] de todas las cosas²⁹¹. (Sahrr, 2006: 67)

Pero además, al sentirse cercano a la existencia y llevar una sencilla vida de rutina en la que el hombre lucha pero a la vez mora con los elementos, el bosque y su refugio se transforman en una energía catalizada por él y destilada en su trabajo, un trabajo que, aun siendo totalmente intelectual, es muy cercano al de los campesinos que viven cerca de él:

La lucha por moldear algo en lenguaje es como la resistencia de los altos abetos contra la tormenta.

²⁹⁰ SHARR, Adam. *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

²⁹¹ BIERNEL, Walter; SANER, Hans (eds). *Correspondencia 1920-1963. Martin Heidegger, Karl Jaspers*. Madrid: Síntesis, 2003. Cit. en SHARR. *La cabaña de Heidegger... op. cit.*, Pág. 67.

Y este trabajo no discurre como los lejanos estudios sobre algo excéntrico. Permanece justamente en medio del trabajo de los campesinos. (Sahrr, 2006: 66)

La cabaña era un refugio contra y, al mismo tiempo, junto a los elementos. En ese lugar sencillo y elemental tenía un contacto directo con las fuerzas de la naturaleza que eran el poder de creación y el estímulo para la reflexión sobre la existencia. La dureza del lugar no era para el retiro romántico sino para un entrenamiento mental, una disciplina en el rigor duro de las montañas que había que trasladar al lenguaje. De ahí *Construir habitar pensar*²⁹² (1951), donde estas tres palabras están íntimamente ligadas. Un habitante celebra la existencia al construir una morada en la que vive, y que satisface sus necesidades, pero que reserva un lugar para lo sagrado en la cotidianidad. Una morada construida en relación al clima, al viento, al sol y al suelo que ocupa. Cortar leña, sacar agua del pozo y pasear por el bosque eran el modo de habitar que le proporcionaba la inspiración para escribir en el cobijo de la cabaña.

La correspondencia y los escritos de Heidegger sugieren que, en los momentos de más profundo retiro, encontró la relación de pensamiento y lugar en Todtnauberg como sustentadora, providencial y de gran autoridad. [...] Parece haber disfrutado con la creencia de que su trabajo era una especie de reconocimiento: el lenguaje “acontecía” a través de él; por mediación de la cabaña, él convertía el paisaje en lenguaje, dentro del marco de aquella mutabilidad que él experimentaba en continua soledad. (Sahrr, 2006: 78).

Heidegger sentía que el lenguaje acontecía a través de él, y este lenguaje era el que posibilitaba el desocultamiento del ser. Volveremos sobre el tema para aclararlo pero es interesante señalar ya una diferencia entre la

²⁹² HEIDEGGER, Martin. “Construir habitar pensar”. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.

verdad de Ortega y Heidegger como *aletheia* y la verdad de María Zambrano:

Para María Zambrano, la verdad es interior, corresponde al descubrimiento que el hombre realiza de su propio ser, acontecimiento que sólo ocurre en el claro del bosque. El objetivo de la filosofía zambraniana consiste precisamente en este despertar del hombre a su ser que habitualmente se le oculta. (Neves, 2012: 42)

*Claros del bosque*²⁹³ (1977) es una de las obras principales de María Zambrano, donde pone en práctica su razón poética. Esta obra fue escrita en los últimos años de su largo viaje del exilio, en la década de los setenta Zambrano vivía en una pequeña finca en los alrededores del Jura francés, muy cerca de la ciudad suiza de Ginebra, con una economía y un estado de salud muy precarios. “La choza”, como ella la llamaba, se encontraba en el interior de un bosque, en un claro que recibía una luz especial, la del Jura, luz que hacía que la autora tuviese especiales golpes de inspiración, o delirios, como ella decía, cuyos productos son estos escritos fragmentarios que su amigo el poeta José Ángel Valente se encargó de ordenar como lo que hoy conocemos por *Claros del bosque*.

En esta obra Zambrano trata de crear un espacio de visibilidad para el ser escondido del hombre que le haga recuperar el contacto con lo sagrado. Es para esto para lo que es necesario un nuevo método representado por la razón poética. Es una obra dedicada a su hermana Araceli y tiene un alto contenido de experiencia personal, una experiencia marcada por la vida en el exilio con el sentimiento de desarraigo y nadificación que éste conlleva. Estos sentimientos experimentados le llevan a un abandono y una entrega en los que se hace posible que el ser se muestre, lo que confiere al mensaje de la autora el carácter de revelación.

²⁹³ ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. (1977). Edición de Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra, 2011.

La razón racionalista está esquematizada y nos da, con el uso de los textos originarios correspondientes, un solo medio de conocimiento. Pero el ser humano necesita recuperar otros caminos, otros indicios de visibilidad que su mente y sus sentidos reclaman por haberlos poseído alguna vez, ya sea poéticamente, o litúrgicamente o metafísicamente. Pero la razón filosófica heredera del racionalismo, como veíamos en Ortega y sobre todo en Heidegger, ha sido violenta con la vida, ha preguntado y ha utilizado el método dialéctico para desentrañar el ser. A base de un esfuerzo conceptual la verdad no es una revelación sino una conquista y en esta batalla se ha reducido la heterogeneidad de todo lo real a la homogeneidad de la razón. El sujeto, al ser incapaz de relacionarse con lo otro que no es él, le ha impuesto sus categorías cognoscitivas. Así olvidamos el sentir originario y somos arrancados de las <<fuentes originarias de la vida>>; es curioso el parentesco del <<olvido del ser>> de Zambrano con el heideggeriano, de hecho Heidegger será uno de los autores que más influya en la pensadora malagueña (obviando el hecho de que Ortega fue su maestro). Pero no todo es pesimismo:

Lo que nuestra autora advierte es que de ese magma de la oscuridad puede nacer un pensamiento que explore poéticamente el universo según leyes rigurosas y propias. Este es un conocimiento que por el momento tiene expresión oracular en donde se expresa de manera ambigua una oscura revelación²⁹⁴. (Ciocchini, 1984:180)

Zambrano nos plantea un método doble: la sacralidad, vivencia irreflexiva pero trascendente del poeta, ha de elevarse a categoría cognoscitiva y asumir un rol junto a la razón para transformar a ésta en algo menos esquemático (lo que no quiere decir menos riguroso), más flexible y abierto a todo aquello que el cálculo frío no puede abarcar. <<La fusión

²⁹⁴ CIOCCHINI, Héctor. “*Claros de bosque*. Una filosofía de la noche del ser”. En *Cuadernos hispanoamericanos*. Revista mensual de cultura hispánica. Vol. 413, Noviembre 1984. p. 180.

no descarta al ser histórico sino que lo une a los sustratos psíquicos más antiguos del sentir humano: el estro creador, el ánimo, el sueño, la sombra, en síntesis: lo irracional²⁹⁵>> (Pujalá, 1993: 117). El mundo de la conciencia y el del instinto se conectan en esa base que Jung descubrirá como inconsciente colectivo. Un sentir poético nos puede acercar a ese espacio. Zambrano va más allá, culmina este camino ya iniciado por los pensadores vitalistas españoles de los que ella es heredera, sobre todo Miguel de Unamuno y el maestro de la malagueña José Ortega y Gasset. Éste se centra en el individuo y su circunstancia histórica y social pero Zambrano busca un punto en el que el ser humano encuentre la totalidad del ser, el “centro”, allí donde las circunstancias se borran. El concepto de centro es fundamental en la obra de Zambrano y tiene mucho que ver con los claros del bosque.

Se tiende a considerar el centro de sí mismo como situado dentro de la propia persona. Lo cual evita a ésta considerar el movimiento íntimo. El movimiento más íntimo no puede ser otro que el del centro mismo. Y esto aun cuando se entienda el vivir como una exigencia de íntima transformación.

La virtud del centro es atraer, recoger en torno todo lo que anda disperso. Lo que va unido a que el centro sea siempre inmóvil. (Zambrano, 2011: 171)

El centro es un espacio vacío interior y Zambrano profundiza en él para iniciar la andadura en la que la vida acabe por mostrarse en toda su autenticidad y plenitud. Es un espacio vacío porque en él, en un primer momento en el que se vaya a originar el camino, no hay nada. Es como un claro de bosque:

Y queda la nada y el vacío que el claro del bosque da como respuesta a lo que se busca. Mas si nada se busca, la ofrenda será

²⁹⁵ PUJALÁ, Grisel. “Centro, método y poesía en Claros del bosque de María Zambrano”. En *Anales de literatura española*, N° 9, 1993, p. 117.

imprevisible, ilimitada. Ya que parece que la nada y el vacío – o la nada o el vacío – hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana. Y para no ser devorado por la nada o por el vacío haya que hacerlos en uno mismo, haya a lo menos que detenerse, quedar en suspenso, en lo negativo del éxtasis. (Zambrano, 2011: 122)

La vida es un camino iniciático en el que el ser humano se explora a sí mismo y se transforma, la meta está en encontrar la sabiduría en un “punto absoluto” donde se regresa a las fuentes originarias. Este punto no es accesible por las formas convencionales de razonamiento, depende de que el centro interior de la persona transforme su conciencia, no se puede penetrar en él mediante la “violencia del entendimiento”, no se debe buscar. <<A los claros de bosque no se va, como en verdad tampoco va a las aulas, el buen estudiante, a preguntar >>. (Zambrano, 2011: 127)

En el ser humano hay un centro entre los demás, el corazón, centro de energía y fuente de vida ya desde los tiempos de Proclo, que para Zambrano será el centro de la vida espiritual y al que llegan todas las revelaciones que no se pueden alcanzar mediante el razonamiento puro, abstracto o empírico, porque éste llega al vacío y a la nada. En el centro del corazón confluyen la experiencia sentida, la experiencia de la fe, el sueño, la visión y los conocimientos derivados de percepciones intuitivas que no se pueden explicar. Es desde el corazón desde donde el hombre tiene que comenzar su camino hacia la elevación espiritual. Para ello es necesario nacer al ser, despertar, dejar al ser que se revele sin intencionalidad.

Hay que estar despierto abajo en la profundidad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio.

Allá en “los profundos”, en los ínfimos el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo.

Arriba, en la luz, el corazón se abandona, se entrega. (Zambrano, 2011:149)

Este método pretende abarcar todos los ámbitos de la vida humana, no establecer jerarquías o quedarse sujeto a ciertas áreas del pensamiento porque al margen de la razón ocupan en la vida un espacio preeminente la imaginación o el ensueño, y es necesario un método que los abarque y valore. Busca la unificación de todas las áreas de la vida de manera que la conciencia entera pueda deleitarse con la belleza y participe del gozo vital. Recupera el sentimiento como algo anterior al pensamiento (pensar es expresar lo que se siente, es un recurso expresivo del sentir), como algo primigenio y fundamental que puede acceder a lo sagrado en el sentir religioso que reúne a todos los seres humanos. En este acceso a lo sagrado también es necesario descender a lo oscuro, a las tinieblas interiores captadas por el pensar poético o incluso por la mística, de la que Zambrano se siente muy cercana. Esta consideración por las zonas interiores de tiniebla y este callar místico será una de las principales divergencias con Ortega²⁹⁶.

Zambrano, además, incorpora el mito a su discurso “oblicuo”, no sólo haciendo referencia a mitos clásicos como el de Dionisos o las menciones de Hermes que aluden siempre a procesos interiores (Hermes era el conector entre la tierra y el cielo). Ya hemos visto todas las transformaciones de Dionisos, y en este caso sería la vida en plenitud, el puro gozo de la existencia, la raíz del éxtasis. Pero además el propio lenguaje de la autora es a su vez simbólico, es el producto de la razón poética. Esto le lleva a hacer referencia a los lugares de purificación donde el ser humano despierta del sueño psicológico y desde el vacío se prepara para recibir, sin buscarlas, las verdades del corazón, la revelación de la sabiduría. En este lenguaje son fundamentales las imágenes, los iconos, <<imágenes plenas en su belleza icónica, dignas de contemplarse y volverse a contemplar acercando desgarradas preguntas que nunca

²⁹⁶ NEVES. *Sobre la metáfora operante... op. cit.*, Pág. 44.

dejarán de ser el alimento, la angustia y el consuelo del hombre>>. (Ciocchini, 1984: 179) Al utilizar mitos y símbolos Zambrano también nos habla de un modo indirecto de una experiencia personal de revelación del ser que se da en cierto estado de conciencia cercana al delirio o al éxtasis, donde se siente vibrar al ritmo de la totalidad. De igual manera los recursos literarios y el tratamiento de las figuras se encuentran en una forma tal que se deforman los significados para crear un vacío en el lenguaje que muestre lo que no se puede decir en conceptos <<La poesía no pregunta sino intuye las fuentes del misterio del origen, de donde fluye todo ser>>. (Pujalá, 1993:126). El pensamiento poético de Zambrano sigue desarrollándose paralelo al de Heidegger, si bien el de la autora malagueña está enfocado a la vida interior del individuo.

El lenguaje poético es el que mejor puede expresar la imagen mítica porque así cada nivel de la imagen como cada nivel de la conciencia puede ser tratado según sus recursos propios. Así, tanto esos niveles como el propio lenguaje pueden llegar a un punto en el que se aúnen y relacionen ser, existencia y vida. Este es un punto importante porque Zambrano diferencia entre existencia y ser. Nacemos dos veces, en la primera nacemos a la existencia pero es necesario nacer de nuevo, “despertar naciendo”:

Despertar naciendo o despertar existiendo es la bifurcación que inicialmente se le ofrece al ser humano. Y el existir lo arranca del amor preexistente, de las aguas primeras de la vida y del nido mismo donde su ser nace invisiblemente para él, mas no insensiblemente. (Zambrano, 2011: 134)

En esta reiteración del nacer hay un despertar de la conciencia al amor preexistente, a lo Uno, al ser que es necesario descubrir, dejar pasar, y para esto no vale la mera existencia. Sin intención ni contenido en la conciencia hay que abrir el ser a la luz desde el vacío total y la nada. Hay

aquí reminiscencias de los místicos y los pensadores iniciáticos, la propia María Zambrano menciona a Miguel de Molinos. La existencia pretende ser y el ser superior que hay en nosotros se halla escondido, el ser humano en su sueño psicológico no es consciente de todas sus potencialidades pero hay una luz que lo puede desvelar y esa luz la tenemos que anhelar, la revelación es precisamente la unión entre la luz y el ser, el punto en el que al individuo se le muestra el sentido y la <<fuente de la vida>>, donde el ser <<anda sin la existencia a cuestas>> (Zambrano, 2011: 140). Esta revelación no le eximirá de llevar una vida como todo ser humano pero sí le dará un apoyo y una preparación para afrontar la oscuridad y el olvido de sí mismo.

Ser para Zambrano es como el antiguo *pneuma*, pulsación, soplo, aliento de vida, una corriente que está presente pero que no se exterioriza. El ser se une a la vida cuando el ser humano se sitúa en el centro superior del corazón. La vida sin el ser es un impulso sin dirección ni sentido.

Cuando en la conciencia vida y ser coinciden es necesaria la poesía para poder expresarlo. En el método de Zambrano la forma de aplicación de la razón poética sigue el esquema de Nietzsche de la vida como obra de arte a partir de los polos dionisiaco y apolíneo. Esta dialéctica se integra de forma vital. Así los polos ser-existir, luz-ceguera, infierno-cielo, método discursivo-método poético, entrega-lucha, etc. Lo apolíneo representa la formalidad, la búsqueda del conocimiento, el control, la lucha, la medida y el orden. Lo dionisiaco es lo poético, el gozo, el hallazgo, la entrega, etc. El conocimiento filosófico y el éxtasis poético crean una dialéctica que se sintetiza vitalmente cuando se articulan con lo sacro. La palabra para Zambrano es, más que comunicación, comunión con el ser, su sentido es el descubrimiento de lo experiencial en el ser. La palabra es vivencia directa del ser del hombre.

El lenguaje poético es el portador de símbolos y evocaciones del misterio de la vida, es un vínculo esencial con lo perpetuo y sagrado, siendo lo sagrado el punto intermedio entre lo humano y lo divino. La poesía pasa por el concepto para llegar a los lugares más profundos del sentir humano. En la condición humana, rigiendo nuestra vida, hay una ley dual en la que existe un terror a lo desconocido al que se opone la condición del sacrificio y del amor, del amor que no pide nada, que no recibe nada, pero que todo lo da. Cuando este amor preexistente despierta en la persona comienza su transformación.

El bosque, a nivel personal en María Zambrano, es el lugar donde vive parcamente. El bosque podría considerarse, en su espesura, como una imagen de su propia vida desde que tuvo que marcharse al exilio; Cuba, México, Roma, París, podrían ser regiones de este tupido entramado que la hace ir de un sitio para otro. Con su propia fuerza ella irá trazando su propio camino, el camino de la razón poética como método para que el ser humano recobre lo sagrado. Los últimos años antes de publicar *Claros del bosque* permanecerá en una casa en un medio natural frondoso en los alrededores del Jura. Por eso también el bosque es el lugar donde tiene la calma para reflexionar y donde recibe la visita de sus personas queridas. Su casa se halla en el claro, y después de la experiencia del desarraigo y de la nada que le da el exilio, un lugar donde ya no busca, donde ya no alberga esperanza, el lugar (interior y exterior) donde puede llegar la luz y donde la verdad puede ser no conquistada sino recibida. Y es el claro el lugar donde puede llevar a cabo de forma práctica y definitiva su razón poética, el método que ya venía atisbando en su camino por el bosque oscuro de la razón discursiva. El claro del bosque es el centro en el que llega la luz y también la sombra, el lugar que absorbe el espacio colindante como centro de energía, el lugar donde es posible que el ser se

muestra, donde podemos encontrar el amor preexistente y sentir la revelación que llega a la nada del que no busca, no inquiere, no fuerza.

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese sólo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada en ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido. Y la analogía del claro con el templo puede desviar la atención. (Zambrano, 2011:121)

El bosque sería la imagen simbólica de la vida con todos sus acontecimientos y avatares, una vida en la que la persona que no ha “despertado naciendo” interpretará las huellas y señales de forma errónea y se perderá en él. La orientación la encontrará en el claro, donde le llegue la luz de la revelación que transforme su vida y que le haga reencontrarse consigo misma, encontrar el ser que no se puede nombrar ni describir con palabras, que sólo se puede aducir y expresar mediante imágenes poéticas. Hay muchos paralelismos con una de las imágenes del bosque de Heidegger:

El ente está en el ser. [...] En el centro del ente en totalidad existe un lugar abierto que es un claro. [...] Este centro abierto no está circundado por el ente, sino que este centro claro rodea a todo ente como la nada, que apenas conocemos. [...] El ente sólo puede ser, en cuanto ente, si está dentro y más allá de lo iluminado por esa luz²⁹⁷. (Heidegger, 1958: 86-87)

Para Heidegger el bosque será, sobre todo, el lugar donde pasear y encontrar la lucidez para poder escribir pero también el lugar donde llevar

²⁹⁷ HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1958. Pág. 86-87.

una vida campesina, la vida que describe cuando comenta el cuadro de Van Gogh. Esta vida le hace sentir más cerca de la existencia, de sus fuerzas y de su misterio. Pero el bosque, a otro nivel, es el lugar de la espesura y la oscuridad. La filosofía occidental ha roto el equilibrio entre ente y ser, el racionalismo ha llevado a la objetivación y a la búsqueda del ente, lo que ha provocado el olvido del ser y el nihilismo. Serán los poetas los que hagan consciente al ser humano de este nihilismo y del camino para el cambio porque ellos encontrarán la huella de lo sagrado. El ser existe en el lenguaje, la poesía no procedió a ese olvido por lo que el lenguaje poético, así como las artes, serán las que puedan recuperar la consciencia del ser. Y él como pensador, se ve como una figura clave en este proceso, él mismo va a querer desarrollar un lenguaje poético que arroje luz, que ayude a que se desvele el ser. La cabaña del bosque será el lugar perfecto para ello porque le permite estar sereno, concentrarse y sentir la naturaleza, sus cambios y la rigurosa vida que le impone. Él mismo será un medio para que el lenguaje se cree: <<Sentía que su pensamiento y sus escritos derivaban de la raíz central de aquel lugar >>. (Sahrr, 2006: 68)

“*Holz*” [madera, leña] es un antiguo nombre para el bosque. En el bosque hay caminos [“*wege*”], por lo general medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado. Es a estos caminos a los que se llama “*Holzwege*” [“caminos de bosque, caminos que se pierden en el bosque”].

Cada uno de ellos sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque. Muchas veces parece como si fueran iguales, pero es una mera apariencia.

Los leñadores y guardabosques conocen los caminos. Ellos saben lo que significa encontrarse en un camino que se pierde en el bosque. (Heidegger, 2010: 9)

Sus escritos son como los caminos del bosque, caminos que el hombre va haciendo en la espesura eliminando la maleza, intentando despejar la broza para que el ser se muestre. Y esto le lleva a revisar toda la

metafísica occidental. Cada uno de estos caminos que el pensador y el poeta crean se detiene en algún momento por lo que no hay salida, sólo queda volver atrás o perderse. Pero cabe la esperanza de que, habiendo creado muchos caminos, alguno coincida en algún punto con otro y se puedan relacionar las dos incursiones, o que incluso se pueda hallar un claro en el bosque (*lichtung*), un lugar donde la luz bañe el espacio y el ser se muestre. Los leñadores y los guardabosques conocen estos caminos porque el bosque es el lugar donde viven, son cercanos al ser y a la existencia como es cercano él cuando está paseando o en los rutinarios momentos de su vida cotidiana en la cabaña de Todtnauberg. Pero los caminos no son sencillos:

Retomando la concepción heideggeriana, ἀληθεια (*aletheia*) es siempre la presentación de algo que se oculta, a lo cual solamente accedemos a través del medio abierto que el claro del bosque proporciona. Esta apertura primordial –la *Lichtung*– Heidegger considera que permanece impensada, por lo tanto, a ella la filosofía se debería dedicar de ahora en adelante. Este lugar de lo abierto en el que ser y pensamiento son el uno para el otro, así como son la una para la otra las sombras y la luz, como presencia y ausencia constituyen, de ahora en adelante, el territorio filosófico como estudio de sus condiciones de posibilidad. (Neves, 2012:45-46)

Es decir, en Heidegger el bosque llega a ser incluso una imagen de la filosofía. Cuando nos preguntamos qué cosa es eso que llamamos filosofía nuestra tarea es poner la discusión en camino, llevarla a un sendero. Este camino tiene tanto sentido o tanto valor como la meta misma, meta que quizá no se nos aparezca. <<Pero el sendero escogido no debe salirse del bosque, aunque sea uno de tantos; debe darnos la seguridad de que nos movemos dentro de la filosofía y no fuera de ella²⁹⁸>>. (Steiner, 1983: 32). Cuando intentamos definir algo estamos partiendo de un punto que ya

²⁹⁸ STEINER, George. *Heidegger*. (1978). Traducción de Jorge Aguilar Mora. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. Pág. 32.

presupone una definición y esto nos puede llevar a un sendero que nos desvía del bosque, que nos saca fuera. Por eso no nos vale cualquier camino. La filosofía es la apoderada y la custodia de la razón en el sentido griego de *logos*, es decir, del lenguaje que habla, del habla apofántica, el habla que muestra, que hace ver. La palabra *philosophia*, en tanto palabra griega, ya nos lleva a un camino, nos lleva a un rasgo distintivo del mundo griego, y por ende de la historia occidental, y esto debe hacer que nos preguntemos cuál es el significado y las implicaciones que esta palabra tiene si fuese dicha por un griego. El modo de preguntar también es griego, cuando preguntamos “¿Qué es esto?” estamos preguntando “¿*Ti estin?*”. La respuesta al “qué” puede ser muy variada, y la historia del pensamiento nos da muchos ejemplos, pero cuando hacemos la pregunta estamos siendo convocados al lugar en donde la pregunta partió, encontramos su origen, donde nosotros mismos fuimos creados. Hemos encontrado un camino, el que nos lleva de Grecia hasta nosotros o incluso más allá. La lengua griega no es una simple lengua, es *logos*, lo dicho en esta lengua es también aquello que lo dicho nombra. Al ser dicha la cosa ésta se presenta de inmediato. Lo que debemos hacer es hablar como el *logos* habla, replicarle, ser su eco, porque así estaremos en el ser o hablando del ser.

El origen de la palabra *philosophia* Heidegger lo atribuye a Heráclito²⁹⁹. *Philein* significa amar pero en Heráclito adquiere un sentido de armonía, de correspondencia, de adaptación de los seres, que están a disposición unos de otros. *Sophon*, a su vez, manifiesta la profunda intuición de que Uno es todo (*Panta ta onta*). Así “todo ser (ente) es en el Ser” es decir, “el ser (ente) es el Ser”. El Ser es la cualidad ontológica del ser, del existente. La pregunta “¿qué es eso que llamamos filosofía?” nos ha llevado por un camino hasta el nudo del pensamiento de Heidegger a través del habla

²⁹⁹ HEIDEGGER, Martin. *¿Qué es la filosofía?* (1956). Trad. de Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder, 2004. Pág. 42.

griega. Sin haber respondido, ni siquiera comenzado a responder a la pregunta, ya nos hemos colocado en el centro, hemos llegado al *lichtung*, al claro del bosque.

No hemos respondido pero nos hemos situado en el camino. <<“Ser” y “ente”, son los pivotes, el núcleo de “luminosa oscuridad” al que conducen todos los caminos, no importa de dónde partamos [...]>>. (Steiner, 1983:41)

Pero el ser permanece oculto, no se deja ver sino que se manifiesta ocultándose cuando el ente se presenta. Esto puede ser paradójico porque esta presencia revela la visibilidad del ente y al mismo tiempo la ocultación del ser. Por eso la verdad, *aletheia*, no es solamente desocultar, desvelar, sino reconocer que el ser está oculto: <<El claro del bosque es para Heidegger el lugar donde acontece la verdad pero esta verdad es también, simultáneamente, no-verdad en la medida en que apunta hacia aquello que se esconde.>> (Neves, 2012: 42). Como indica Neves, la verdad nos señala el encubrimiento del acto de pensar, y aquí Heidegger coincide con Ortega y su imagen del bosque como <<una suma de posibles actos nuestros>> y que <<el bosque huye de nosotros>> porque los árboles patentes sólo son el pretexto para que todo lo demás, el bosque, se halle oculto o latente.

Como vemos, si algo se pone de manifiesto en las imágenes del bosque y de los claros del bosque en los pensadores estudiados es, sin duda, el bosque como el lugar de la complejidad. También el lugar de la opacidad, de aquello que no se muestra por estar oculto o por estar latente. El lugar de la pérdida, del extravío de la conciencia pensante, de la historia del pensamiento o del que no ha despertado a su ser. Para Ortega el bosque aparece como inspiración de la imagen de la profundidad de la realidad. Pero la imagen se torna más potente y evocadora en Zambrano y Heidegger, seguramente por su adecuación entre experiencia vital y

discurso filosófico, espesura donde el ser (espiritual u ontológico) se oculta o late bajo un ente o una vida que al presentarse muestra que algo esconde. Por ello tendrán que llegar al claro del bosque o al *lichtung* para encontrar la revelación, pero el claro no se busca como tampoco se busca la verdad de forma violenta, simplemente surge, aparece, se encuentra. Y en él se reúnen, como en un centro, la luz y la sombra, la patencia y la latencia, la presencia y la ausencia.

2.- El bosque como símbolo del inconsciente

C.G. Jung (1875-1961) fue una figura fundamental en la etapa inicial del psicoanálisis y tras su ruptura con el pensamiento de Sigmund Freud se convirtió en el padre de la psicología analítica. Logró tener una concepción amplísima de la psique humana y la relacionó con todo tipo de manifestaciones culturales como productos de ésta, ya sea con las religiones, la ciencia, la alquimia, el mito o el arte. Tuvo una influencia decisiva en autores tan dispares como Hermann Hesse, Gaston Bachelard, Mircea Eliade o Joseph Campbell.

En sus *Estudios de asociación diagnóstica* (1906) introdujo el término de *complejo*, grupos de contenidos psíquicos que, desviados de la conciencia, pasan a lo inconsciente, donde llevan una existencia relativamente autónoma pero influyen en la conducta de forma negativa o positiva. Jung utiliza esta noción para el diagnóstico de las asociaciones con los experimentos en los que un individuo debe responder la primera palabra que le venga a la mente cuando el analista le propone otra. Examinando las reacciones del sujeto, así como los sueños, consigue penetrar en lo inconsciente. Uno de sus descubrimientos fundamentales fue lo

inconsciente colectivo, zona de la estructura de la psique junto a la conciencia y a lo inconsciente personal. Lo inconsciente personal consiste fundamentalmente en complejos mientras que lo inconsciente colectivo está formado por arquetipos: tendencias innatas, no aprendidas, esquemas de comportamiento instintivo o imágenes inconscientes de los instintos, una suerte de memoria colectiva de todos nuestros antepasados de la que perduran restos ancestrales en el individuo. Lo inconsciente colectivo es hereditario, un substrato psíquico común de naturaleza suprapersonal presente en cada ser humano³⁰⁰. Los arquetipos no surgieron a través de un pensamiento lógico sino que le precedieron, ni siquiera de un pensamiento consciente sino que se generaron a partir de percepciones y vivencias. Como esquemas de reacciones instintivas que subyacen o permanecen “bajo” la conciencia, se hallan en los sueños pero también en las manifestaciones culturales como las tradiciones religiosas, las mitologías, los rituales, etc. y hacen referencia a elementos o características originarias y atemporales en la vida humana como las imágenes del padre y la madre, la muerte y el nacimiento, las relaciones entre mujeres y hombres, etc. Hay motivos míticos comunes en todas las tradiciones religiosas de la humanidad aunque estén desarrollados de diferente manera. El antropólogo Adolf Bastian (1826-1905) habló de estas estructuras y las llamó <<mónadas>>. Estas mónadas las dividió en <<Ideas elementales>>, compartidas por toda la humanidad, y en <<Ideas folklóricas>> o <<étnicas>>, características de cada cultura³⁰¹. A estas ideas elementales es a lo que Jung llamó <<arquetipos del inconsciente colectivo>>. El inconsciente colectivo es el oscuro abismo subliminal de donde proceden los sueños, los cuentos y los mitos. Porque

³⁰⁰ JUNG, Carl Gustav. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta, 2002.

³⁰¹ CAMPBELL, Joseph. *Las extensiones interiores del espacio exterior*. 1986. Trad de Roberto Bravo. Girona: Atalanta, 2013. Pág. 16-24.

tanto los mitos como los sueños provienen de una misma fuente psicofisiológica, que no es otra que la imaginación humana movida por las conflictivas exigencias de los órganos corporales (incluido el cerebro), cuya anatomía sigue siendo básicamente la misma desde hace algo más de cuarenta mil años. En consecuencia, de la misma manera que la imaginería del sueño es una metáfora de la psicología del soñador, la que se expresa en la mitología lo es de la actitud psicológica del pueblo al que el soñador pertenece. (Campbell, 2013: 14)

Según Campbell, las motivaciones o impulsos que llevan a la formación de estas ideas elementales o arquetipos son de varios tipos. La primera y más elemental es <<la inocente voracidad de la vida, que se nutre de la propia vida>> (Campbell, 2013: 16). La vida animal se conserva a sí misma sólo mediante la destrucción de la vida, de ahí por ejemplo los sacrificios. La segunda compulsión es el impulso sexual y reproductivo y la tercera motivación es el impulso al saqueo y la expoliación, es decir, la posesión. En resumen, son los impulsos de la alimentación, la procreación y el poder en primera instancia lo que lleva a todas las culturas al desarrollo de estos arquetipos. Pero al constituirse en mitologías, tradiciones y religiones, estas imágenes conllevan la formación de cosmovisiones compartidas por los integrantes de cada cultura. Pero ¿cómo se forman estos arquetipos? ¿de dónde proceden? ¿cuál es la fuente que provee de imágenes a la imaginación? Campbell nos da la respuesta:

La imaginería, necesariamente, es física y, por eso, asume las apariencias del espacio exterior. Pero su connotación es inherentemente, y siempre, psicológica y metafísica, es decir, perteneciente al espacio interior. (Campbell, 2013: 39)

Todo procede de la recepción imaginativa de lo percibido en el entorno, en el espacio en el que vivimos. <<El espacio exterior y el interior son una misma cosa>>. Este espacio exterior no es sólo lo que está a nuestro alrededor sino también el cielo diurno en las distintas inflexiones del clima y el cielo estrellado nocturno. Lo que ven nuestros ojos es el primer

material sobre el que se formarán los arquetipos de toda mitología y tradición:

Hay una hermosa expresión de Novalis: <<El asiento del alma está allí donde se encuentran los mundos exterior e interior>>. Ése es el reino maravilloso del mito. Los sentidos llevan imágenes a la mente desde el mundo exterior, pero éstas no devienen mito hasta que son ahí transformadas por su fusión con percepciones acordes, que desde el mundo interior del cuerpo despiertan como imaginación. Los budistas hablan de los <<Reinos de Buda>>: niveles o planos de conciencia que pueden ser llevados a la mente a través de la meditación, mediante formas mitológicas apropiadas. Platón hablaba de ideas universales, cuyo recuerdo perdemos al nacer pero que podemos recuperar mediante el ejercicio de la filosofía. Nociones ambas que se corresponden con las <<ideas elementales>> de Bastian y los <<arquetipos del inconsciente colectivo>> de Jung. (Campbell, 2013: 40)

La recepción de las percepciones sobre lo que nos rodea y los impulsos o pulsiones de alimentación, reproducción y poder, con las fantasías y miedos que ellos conllevan, crean los arquetipos. Pero esto último explica la creación en el pasado de los arquetipos. Ahora bien, una pregunta muy distinta es qué representan estos arquetipos para nosotros, ahora en el presente, y como podemos invocarlos, hacerlos patentes y que se manifiesten. Los arquetipos, innatos y universales, como formas del inconsciente colectivo, necesitan de los símbolos para ser experimentados en el momento presente, realidades que remiten a otra cosa a la que inducen a manifestarse:

El bosque se convierte en un símbolo porque, además de su significado general, está plagado de connotaciones particulares. Jung otorga al bosque el mismo significado materno que da al árbol³⁰². A través del bosque como símbolo, se manifiesta el arquetipo de la Gran Madre. (Santamaría Fernández, 2015: 30)

³⁰² JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós, 1982. Pág. 285. Cit en SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, *El arte emboscado...*, op.cit., Pág. 30.

Este arquetipo de la Gran Madre remite, como veíamos en la primera parte de este estudio, a la materia caótica o informe (*mater, yle*) con su carácter sustentador (*alma mater*) de alimento y fertilidad. Pero también esconde un abismo, una angustia inevitable, seductora y envenenada, propia del mundo de los muertos que impele a un instinto de transformación mágica y renacimiento³⁰³. Todas estas características y atribuciones son las que hemos venido viendo a lo largo de este estudio. En la Antigüedad y la Edad Media se formó un sustrato que perdurará hasta nuestros días y cuya fundamentación desde la psicología analítica y la simbología encontramos en estas páginas.

El análisis de los arquetipos y del inconsciente colectivo lleva a Jung al estudio de las distintas culturas, religiones, magia, alquimia e incluso la literatura, las artes y la filosofía. Hay un proceso de transmutación arquetípica que evoluciona a través de las distintas épocas. El inconsciente es un proceso dinámico, recíproco y bidireccional entre el yo y los contenidos del inconsciente que se verifica a nivel personal y colectivo.

En el mito [como en el cuento] los arquetipos aparecen en formas simbólicas específicamente acuñadas, elaborados de acuerdo con la visión del mundo de una dada colectividad, y transmitidos a través de largos periodos de tiempo. En el mito, por tanto, el arquetipo se presenta como un símbolo colectivo, dotado de la fuerza dinámica y de los rasgos caracterizadores que le son propios, que son siempre de carácter contradictorio, luminoso y oscuro, fascinante y temible³⁰⁴. (Scrimieri, 2008: 110)

Como hemos visto, el bosque es un símbolo en el que se actualiza un arquetipo del inconsciente colectivo, el de la Gran Madre. Esto desde una

³⁰³ JUNG, *Los arquetipos...*, *op. cit.*, Pág. 79

³⁰⁴ SCRIMIERY, Rosario. *Los mitos y Jung*. Amaltea Revista de microcrítica. Madrid, Universidad Complutense, nº 0, 2008, Pág. 87-112. Puede consultarse en Dialnet: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/cero/06_Scirmieri.pdf. Consultado el 11/03/2017

perspectiva universalista, pero cabe aún preguntarse cómo ha cristalizado este símbolo del arquetipo en un tiempo donde el paradigma científico moderno ha desprestigiado la sabiduría poética o mítica y ha acabado por arrinconarla en un pasado histórico ya superado. En este tiempo la forma de cristalización del arquetipo se dará en el folklore, las leyendas y los cuentos. Es inevitable entonces volver de nuevo la mirada a los hermanos Grimm. Pero cabe también preguntarse no sólo cómo ha llegado hasta nosotros sino qué significa el símbolo del bosque desde una perspectiva personal, individual. También Jung nos ofrecerá la respuesta.

En un simposio celebrado en 1942 por el grupo Eranos (del que fue uno de los miembros fundadores) sobre la figura del dios Hermes Jung elaboró un ensayo para hablar de este dios y demostrar que, aunque pudiera parecer que su figura había desaparecido con la antigüedad, en verdad había llegado hasta nuestros días. Para ello realiza un estudio sobre el cuento de los hermanos Grimm *El espíritu en la botella*.

El cuento narra la historia de un campesino muy pobre que quería que su único hijo estudiase. Estando ya el hijo en la universidad el poco dinero que el padre le dio se agotó antes de los exámenes y el hijo regresó para ayudar a su padre a trabajar en el bosque. En un paseo por el bosque, estando junto a una enorme encina oyó una voz que venía del suelo y que decía: <<Déjame salir. Déjame salir>>. Excavó y en las raíces del árbol encontró la botella de donde salía la voz. Al abrirla salió un espíritu que creció hasta la mitad de la encina y que le dijo: <<Estaba encerrado, por castigo. Soy el poderoso Mercurio; al que me ponga en libertad debo cortarle el pescuezo>>. Al joven no le gustó esto e introdujo al espíritu nuevamente en la botella y la tapó rápidamente. El espíritu le ofreció una recompensa si lo dejaba salir y el joven lo liberó de nuevo, por lo que obtuvo un lienzo. Con el lienzo frotó un hacha rota que se transformó en

plata y que pudo vender por 400 escudos. Así resolvió sus problemas económicos y pudo volver a la universidad donde se convirtió en un notable médico gracias al lienzo que Mercurio le entregó.

En primer lugar, para analizar el cuento, Jung parte del inconsciente: <<Los cuentos, como producto de la fantasía, pueden ser tratados en la misma forma que los sueños, considerándolos como manifestaciones espontáneas del inconsciente >>. ³⁰⁵(Jung, 1962: 60) El bosque es el lugar donde se desarrolla la acción del cuento, donde sucede un hecho maravilloso, y para Jung tiene la misma importancia que el lugar de desarrollo de la acción en un sueño. El bosque es un sitio opaco y oscuro, el lugar propicio para lo misterioso y lo desconocido, y Jung lo identifica como una alegoría del inconsciente personal. Los seres vivientes que forman del bosque son los árboles que actúan como contenidos vivientes del inconsciente. Entre ellos se destaca uno por su tamaño, la encina, lo que otorga una individualidad a cada árbol, es decir, una personalidad. La encina actúa como el rey del bosque, es algo central entre los contenidos del inconsciente debido a su fuerte personalidad, <<es el prototipo del yo, un símbolo del origen y del fin del proceso de individuación >> (Jung, 1962: 60), proceso que engendra un individuo psicológico, es decir, una unidad aparte, indivisible, un todo. El simbolismo vegetal nos da un estado profundamente inconsciente en el que la encina representa el núcleo de la personalidad. De esto Jung deduce que el joven del cuento es todavía inconsciente de sí mismo, no ha despertado a su personalidad futura ni a su totalidad como individuo, no ha sido iluminado y no ha desarrollado todo su potencial, su destino personal en el que alcanza su singularidad como individuo. Por eso para él el árbol encierra un secreto importante en las raíces. Este secreto tiene voz, tiene lenguaje, opinión,

³⁰⁵ Jung, C. G., *Simbología del espíritu* (1951). México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1962..

signos de la personalidad, y pide ser liberado por el protagonista porque se halla prisionero encerrado en la tierra, donde las raíces penetran hasta el reino mineral inanimado. Hasta allí ha llegado porque alguien, un hechicero, lo ha capturado y lo ha escondido. Este espíritu es *spiritus vegetativus*, principio vital del árbol y esencia espiritual de éste, es decir, principio de individuación, por lo que el árbol es la manifestación exterior de la integración del yo.

La esencia del espíritu de Mercurio, el principio de individuación, en la interpretación psicológica que Jung hace del cuento, no podría desarrollarse libremente en condiciones naturales, por eso alguien, <<un dueño de las almas>>, lo ha encerrado, quizá con una buena intención. En un primer instante, el temor y la desconfianza inspirados porque Mercurio le ha amenazado con cortarle el pescuezo, llevará al joven a encerrarlo de nuevo. Al final lo liberará, lo que le reportará beneficios. Como vemos esta primera intención homicida de Mercurio manifiesta su maldad, quizá por eso el maestro tenía la buena intención de encerrar y esconder el mal. En el Cristianismo con la doctrina del pecado original o en Schopenhauer vemos cómo el principio de individuación es visto como algo negativo por ser la fuente del mal. Si se dejase al hombre en estado natural éste estaría dominado por el instinto y la inconsciencia ingenua, sería como un animal. El maestro o dueño de las almas actúa como Dios mismo arrinconando el mal natural, el mal que está relegado a las raíces, al cuerpo.

El espíritu maligno está oculto en las raíces del yo, la encina no se desarrolla a partir del espíritu sino que representa el lugar más adecuado para esconderlo como un tesoro. Hay un paralelismo entre los motivos de los cuentos, los motivos místicos y ciertos fenómenos psíquicos en los primitivos animistas. En éstos ciertos árboles tienen voz, dan órdenes a los

hombres, por lo que tienen una personalidad o animación psíquica. Adjudicar la voz a un espíritu maligno proscrito responde a un grado de conciencia más elevado donde entran en juego las consideraciones morales, este grado se caracteriza por la creencia en un Dios superior y benevolente que no aniquila al espíritu maligno sino que lo aprisiona temporalmente. El primitivo proyecta en el árbol su inconsciente y oye su voz, la diferencia con un grado superior de conciencia radica en la separación del contenido psíquico inconsciente que se proyecta en el árbol con el objeto “árbol”.

En cualquier caso la conducta del joven es precipitada e inconsciente ya que, aunque consigue que Mercurio no sea violento sino que sea cortés y le dé una recompensa, libera el poder del dios sin tener ningún conocimiento de las consecuencias que podría acarrear tal liberación y sin reparar en que, si el espíritu estaba aprisionado en esa botella, es porque alguien lo había escondido allí y tal vez fuese con buenas intenciones. Al final del cuento sabemos qué le ocurre a él, que se convertirá en un gran médico, pero no se nos dice nada de lo que sucede con Mercurio. El joven, del todo inconsciente, sale ganando.

En definitiva, y para lo que nos interesa en este estudio, independientemente de las implicaciones y connotaciones que tiene una figura tan importante como Mercurio, padre del hermetismo, en toda nuestra cultura desde la antigüedad, el bosque ocupa un lugar importante en la narración y es no menos preeminente en la interpretación que Jung da de él porque

en los mitos y en los cuentos, como en los sueños, se exterioriza el alma y los arquetipos se manifiestan en su relación natural, en forma de “formación, transformación, recreación eterna del eterno pensamiento”. (Jung, 1962: 22)

Así, el bosque sería el lugar oscuro en el que encontramos el misterio, lo desconocido, y esto guarda una relación con el miedo. Pero pasando a un plano interior del individuo el bosque representa lo inconsciente personal, aquello que modifica nuestra conducta, para bien o para mal, sin que nos demos cuenta de ello así como el sedimento donde se almacenan numerosos contenidos psíquicos que no podemos controlar. <<Los terrores del bosque durante la noche, que se explican naturalmente por el ruido producido por las alimañas, la desorientación, etc., simbolizan en el psicoanálisis de Jung la faceta peligrosa del inconsciente³⁰⁶>> (Revilla, 2010: 101). Pero el bosque, aparte de esto, sería un paisaje total de la personalidad porque cada árbol es individual y existe uno, más alto y viejo, que se alza sobre el resto y representa la transformación del yo. Por eso es la encina la que puede esconder el espíritu, representa la totalidad del proceso de individuación.

Jung nos ofrece una base para interpretar lo que nos estaba diciendo María Zambrano. El paralelismo es muy revelador. Zambrano propone un método distinto del método racionalista y del método psicológico, el de la razón poética, un método que dé cabida a los sentimientos, las intuiciones y las emociones del ser humano particular, es decir, que abarque toda su interioridad y que no tenga ningún miedo en descender a las tinieblas y los abismos del individuo. El objetivo de este método es recuperar lo sagrado para el ser humano, el punto de contacto entre el hombre y lo divino, es decir, desde otro punto de vista, el punto de contacto, que no es sólo racional, del hombre con el misterio del universo y con lo atemporal. Los arquetipos jungianos se proponen como señales, como imágenes que configuran la identidad desde una realidad interior, primitiva y común a todos los seres humanos. Jung, a lo largo de su carrera y en el proceso de

³⁰⁶ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*.1990. Madrid: Cátedra, 2010. Pág. 101.

elaboración de sus tesis más importantes, se fijó en la obra de otros autores y vio reflejadas sus tesis en las obras de éstos. Éste fue el caso de María Zambrano, de hecho Jung la invitó a participar en su equipo de trabajo³⁰⁷. De formas muy distintas, y con caminos muy diversos, Zambrano y Jung proponen objetivos cercanos. Y en ambos la figura del bosque adquiere una relevancia fundamental, para Zambrano el bosque será el lugar de la espesura y de la oscuridad de la razón que conduce a la nada. A partir de esa nada se configurará el claro, el lugar donde llega la luz de la revelación con la que la persona encuentra su unión con lo atemporal, con el ser. Para Jung el bosque será la imagen del inconsciente, donde los contenidos psíquicos influyen en la configuración de la persona, pero donde hay que encontrar el camino que le lleve al “sí mismo”, en un árbol preciso del bosque, lo que le hace ser lo que es y que le descubre esa relación atemporal de unión con el misterio. Sin embargo, a diferencia de los acontecimientos narrados en el cuento, el espíritu de Mercurio, el genio maligno, no ha de ser liberado inconscientemente. Se debe transformar, según los alquimistas, dentro de la retorta o *vitrum* (símbolo del espíritu), el plomo (mercurio) en oro, que es la consecución de la gran obra alquímica, la conquista del sí mismo en términos jungianos. El sí mismo es la unión de los opuestos por excelencia y representa para Jung el fin último del proceso de individuación. Comprende lo consciente y lo inconsciente, es el centro de la totalidad como el yo es el centro de la consciencia. Es la meta de la vida pues es la expresión más completa del destino que se llama individuo.

³⁰⁷ ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

3.- Ejemplos del bosque en la poesía española

Si hay un género donde el bosque haya aparecido de forma frecuente, aparte del cuento, éste es la lírica. Se pretende en este capítulo, a falta de espacio para hacer un estudio detallado y completo, proponer algunos ejemplos del lugar que el bosque ocupa en el poema y en el sujeto así como esbozar qué representa este paisaje en el individuo, no que lo describe, sino que lo “tiene” como algo que le configura o que utiliza esta imagen para hablarnos de sí mismo. Los ejemplos provienen todos de poetas españoles porque este conjunto ya por sí mismo ofrece suficiente material, no sólo por la cantidad, sino por la calidad y diversidad de los poetas.

Pero, antes de entrar en los poemas en sí, es interesante mencionar que la figura del bosque ya aparece en antologías y artículos críticos sobre poesía. Ya veíamos en *El bosque sagrado* de T.S. Eliot la imagen del bosque aplicada a la tradición literaria pero para hablar de poéticas hispanoamericanas el bosque volverá a ser la imagen de la complejidad. Ya en su estudio sobre poesía y poética hispanoamericanas de la primera mitad del S. XX Américo Ferrari hace referencia a los *Holzwege*:

Más que en un camino real, jalonado por escuelas y creadores sucesivos y emparentados, el panorama de la literatura hispanoamericana hace pensar en esos caminos del bosque de los que habla Heidegger, que se interrumpen de pronto en algún lugar nunca hollado: “va cada uno por separado, pero en el mismo bosque”³⁰⁸. (Ferrari, 1993: 11)

Para dar un ejemplo de la utilización de la imagen del bosque en artículos críticos propongo la que lleva a cabo Aníbal Salazar Anglada en su crítica a Eduardo d’Ory por su antología *Los mejores poetas de la Argentina*

³⁰⁸ FERRARI, Américo. *El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas*. Valencia: Pre-textos, 1993.

(1927). Salazar Anglada piensa que Eduardo d'Ory, aun siendo un diplomático siempre implicado en el fomento de las relaciones entre España e Hispanoamérica, construye una antología de poetas argentinos que no está en consonancia con la realidad poética argentina de aquel momento. En su antología hay muchos poetas que podrían no haber estado, y muchos otros, sobre todo pertenecientes a los círculos de vanguardia, que no están, por lo que el panorama general que Eduardo d'Ory ofrece al público español sobre la poesía argentina de aquel momento es bastante reducido, quizá porque él mismo en ese momento no vivía en Argentina: <<Ocurre en tales ocasiones, con la mirada en lontananza, que la espesura del bosque impide ver el matiz distintivo de los árboles³⁰⁹>>. Esto es lo que pensaba Salazar Anglada sobre lo sesgado de la visión de Eduardo d'Ory pero muy recientemente encontramos otro ejemplo del símil de los senderos en la complejidad del bosque con Luis Antonio de Villena, que vuelve a ella al tener que realizar una antología con los poetas galardonados con el Premio Loewe en la edición conmemorativa de su vigésimo aniversario. Al hablar de la variedad de las poéticas representadas en las veinte ediciones del premio Luis Antonio de Villena recupera la imagen de los caminos en un bosque en el que muchos se pierden pero hay algunos, <<los poetas buenos>>, que encuentran una senda que les permite recorrerlo:

Si naturalmente el territorio y las posibilidades de la poesía son un bosque (como un bosque) y no son pocos los poetas que culminan perdidos en él, los poetas buenos hayan una senda que les permite recorrer ese bosque o parte de él, bien que un observador algo objetivo –como debería ser el crítico- notará enseguida que la senda o sendero para no extraviarse está muy lejos de ser una exclusiva y sola, como quieren ciertos hispídicos gurús de lo único, sino que bien al contrario, los senderos son muchos (tantos como las posibilidades del poeta, su dominio de la

³⁰⁹SALAZAR ANGLADA, Aníbal. “El bosque sobre los árboles. Los mejores poetas de la Argentina (1927), según Eduardo de Ory”. En *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, n.º. 15, 2009. p. 3.

tradición y del oficio) y lo que es mejor, ninguno se excluye entre sí³¹⁰. (de Villena, 2008: 10-11)

Yendo propiamente a los ejemplos de la imagen que toma el bosque en la lírica española debo decir que, aun siendo una selección arbitraria, se intenta esbozar una imagen en la que el presente esté conectado con el pasado cercano, un pasado situado a mediados del siglo XX que, a su vez, será heredero de toda una tradición pero que, como venimos viendo en las aproximaciones al bosque contemporáneo, introducirá variantes con respecto al *topos* clásico en función de la experiencia individual o de las circunstancias históricas que afectan a la compleja sociedad de su época. No se pretende aquí hacer un estudio crítico de Teoría de la literatura sino encontrar referencias para elaborar una imagen variada pero sintética del paisaje del bosque y del uso que de él se hace. Por eso se han escogido dos autores ya fallecidos pero cuyos estilos aún perduran en el amplio espectro de poéticas existente en la España actual. Los seleccionados son Gabriel Ferrater y Jaime Gil de Biedma; y dos autores vivos que continúan escribiendo en la actualidad, Clara Janés y Antonio Colinas.

Empezaremos por los dos primeros. El poema de Gabriel Ferrater es el mejor ejemplo para ilustrar lo que María Dolores Reyero Fernández dice sobre la figura del bosque en la poesía de Robert Frost: <<Si, atraído [el lector] penetra en el poema (su bosque), entonces hallará cosas que desde fuera no veía y que, de alguna manera, le harán sentirse seguro de lo que antes sólo eran posibilidades o sugerencias³¹¹>>. Esto es lo que sucede en este poema cuando analizamos sus elementos agentes.

³¹⁰ De VILLENA, Luis Antonio. *Los senderos y el bosque. XX años del Premio Loewe. Antología*. Madrid: Visor, 2008.

³¹¹ REYERO FERNÁNDEZ, María Dolores. “De la naturaleza al símbolo: la imagen del bosque en la poesía de Robert Frost”. En *Atlantis: Revista de la*

A TRAVÉS DELS TEMPERAMENTS

Uns pins massa sensibles es revinclen
deixant sentir com se saben patètics
mentre compleixen aquest deure líric
d'expressió del vent, que arriba net.
Les arrels cruixen sordes, i les branques
exulten de dolor, per proclamar
que és greu que bufi l'esperit. El vent,
quan surt del bosc, va tot podrit de queixes.³¹²

El viento llega limpio y se marcha sucio del bosque, <<tot podrit de queixes>>. Pero ¿qué es?, ¿quién es el viento? Es el espíritu que sopla, la fuerza vital que necesita expresarse. Los pinos, demasiado sensibles, actúan en el poema como cuerdas vocales, como el filtro personal e individual, los temperamentos, que le otorga al mensaje del viento una carga personal de experiencia vivida. Cumplen un deber, deben dar voz a un espíritu que está limpio, deben darle forma, poesía. Sin embargo, lo ensucian.

El bosque, sin aparecer de forma explícita, actúa aquí de catalizador de la energía, el lugar por donde debe pasar el aliento donándole connotaciones personales. Es decir, el bosque actúa como imagen de la persona singular, puede que del poeta, pero el bosque, con todos sus recovecos, sus ramas y sus hojas, ha ensuciado el aire. La persona se ha dado cuenta de que <<és greu que bufi l'esperit>> porque eso le hace hablar de sí misma, de una experiencia que quizá no quiera recordar o que seguramente sea dolorosa. Por eso las raíces crujen y las ramas se llenan de dolor. El espíritu pretende expresarse como es su vocación y necesidad pero las cuerdas vocales del poeta, los árboles de su bosque con la experiencia personal

Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, Vol. 8, Nº 1-2, 1986.
Pág. 57.

³¹² FERRATER, Gabriel. *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62, 2010.
Pág. 46.

que cruje como las raíces y se desgaja de las ramas, hace que el aliento del espíritu salga de su boca como un lamento. La imagen que nos queda del bosque es ese lugar espeso y encrespado donde las hojas y los frutos cuelgan débilmente de los árboles y el viento se las lleva a su paso. No es un bosque exultante y floreciente sino decadente y decrepito. Cuando el espíritu, que venía limpio, se ha expresado a través y con las connotaciones de la persona, se va podrido.

El bosque aparece como elemento personal en el poema pero con un carácter que puede ser intersubjetivo, compartido entre el poeta y muchos de sus lectores. Si lo que buscamos es una imagen absolutamente personal e intransferible con la que el poeta hable de sí mismo a partir de un paisaje y reconociéndose en él uno de los mejores ejemplos será el poema *Ribera de los Alisos* de Jaime Gil de Biedma, contemporáneo de Gabriel Ferrater pero con unas tendencias poéticas distintas, más apegadas a lo que en España se ha dado en llamar *poesía de la experiencia*. Es en esta corriente donde se pueden encontrar más imágenes que actúen como correlato objetivo del poeta porque es un estilo mucho más personal. Ejemplos los podemos encontrar en Ángel González, Luis García Montero o incluso Felipe Benítez Reyes. Pero vayamos al elegido, al poema de Gil de Biedma:

RIBERA DE LOS ALISOS

Los pinos son más viejos.

Sendero abajo,

sucias de arena y rozaduras

igual que mis rodillas cuando niño,

asoman las raíces.

Y allá en el fondo el río entre los álamos

completa como siempre este paisaje

que yo quiero en el mundo,

mientras que me devuelve su recuerdo

entre los más primeros de mi vida.

Un pequeño rincón en el mapa de España
que me sé de memoria, porque fue mi reino.
Podría imaginar
que no ha pasado el tiempo,
lo mismo que a seis años, a esa edad
en que el dormir descansa verdaderamente,
con los ojos cerrados
y despierto en la cama, las mañanas de invierno,
imaginaba un día del verano anterior.

Con el olor

profundo de los pinos.
Pero están estos cambios apenas perceptibles,
en las raíces, o en el sendero mismo,
que me fuerzan a veces a deshacer lo andado.
Están estos recuerdos, que sirven nada más
para morir conmigo.

Por lo menos la vida en el colegio
era un indicio de lo que es la vida.
Y sin embargo, son estas imágenes
– una noche a caballo, el nacimiento
terriblemente impuro de la luna,
o la visión del río apareciéndose
hace ya muchos años, en un mes de septiembre,
la exaltación y el miedo de estar solo
cuando va a atardecer -,
antes que otras ningunas,
las que vuelven y tienen un sentido
que no sé bien cuál es.

La intensidad

de un fogonazo, puede que solamente,
y también una antigua inclinación humana
por confundir belleza y significación.

Imágenes hermosas de una historia
que no es toda la historia.
Demasiado me acuerdo de los meses de octubre,
de las vueltas a casa ya de noche, cantando,
con el viento de otoño cortándonos los labios,
y la excitación en el salón de arriba
junto al fuego encendido, cuando eran familiares
el ritmo de la casa y el de las estaciones,
la dulzura de un orden artificioso y rústico,
como los personajes

en el papel de la pared.

Sueño de los mayores, todo aquello.
Sueño de su nostalgia de otra vida más noble,
de otra edad exaltándoles
hacia una eternidad de grandes fincas,
más allá de su miedo a morir ellos solos.
Así fui, desde niño, acostumbrado
al ejercicio de la irrealidad,
y todavía, en la melancolía
que de entonces me queda,
hay rencor de conciencia engañada,
resentimiento demasiado vivo
que ni el silencio y la soledad lo calman,
aunque acaso también algo más hondo
traigan al corazón.

Como el latido
de los pinares, al pararse el viento,
que se preparan para oscurecer.

Algo que ya no es casi sentimiento,
una disposición de afinidad profunda
con la naturaleza y con los hombres,
que hasta la idea de morir parece
bella y tranquila. Igual que este lugar.³¹³

El poema trata del recuerdo. Aquí el recuerdo surge como nostalgia de un tiempo pasado pero también como revelación de una identidad. El poeta se sabe mayor y recapitula y reflexiona sobre su existencia preguntándose quién es, porque puede que la muerte ya no quede lejos, incluso <<hasta la idea de morir parece / bella y tranquila. Igual que este lugar>>.

Gil de Biedma recuerda los años de su infancia que pasó en la ribera de los alisos, lugar donde estaba situada su casa en las afueras de la localidad segoviana de Nava de la Asunción. Pasó los años de la Guerra Civil en este paraje de pinares, trigales, viñas y arroyos desde el que se veían, a lo

³¹³ GIL DE BIEDMA, Jaime. "Moralidades". En *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 2005. Págs. 129-132.

lejos, las montañas donde estaba situado el frente. Pero, en la recapitulación que hace, en las cuentas finales, recoge frutos amargos: la mentira, el resentimiento de haber vivido engañado fuera de la realidad. Aquí el tópico de “cualquier tiempo pasado fue mejor” se ha visto transformado por la realidad social que ha influido en el poeta, lo que él vivió en esos años fue una felicidad ilusoria basada en el desconocimiento.

El poema presenta una estructura indivisible. La mayoría de los poemas de Gil de Biedma se presentan en estrofas de cuatro versos que marcan planos o momentos diferenciados en el discurso, no es éste el caso, donde el discurso fluye a medida que el poeta recorre el bosque de pinos, álamos y alisos que le induce el recuerdo. El paisaje ha cambiado un poco, como él, pero su recuerdo discurre sin ser susceptible de parón o división y así, la misma forma del poema, en determinados puntos y aparte, lleva a cabo la sangría en determinados versos cuyos sintagmas podrían pertenecer tanto al verso anterior como al siguiente resaltando así la continuidad. Además el verso es libre, adecuado para un discurso que fluye creándose a sí mismo donde las palabras brotan abundantes desde lo más profundo de la memoria del poeta. Pero aun los versos que tienen la sangría, los más cortos del poema, nunca tienen menos de cinco sílabas, y los versos más extensos nunca sobrepasan las trece, otorgando al poema una regularidad sin sobresaltos ni cortes. El texto va descargando un discurso tranquilo y profundo propio de quien mira desde la distancia del tiempo, que si bien no cura a veces las heridas sí otorga la serenidad. El poema fluye de forma continua e ininterrumpida y cambia como fluye el recuerdo y la imagen que el poeta crea de sí mismo, reconociéndose en ese paraje y ese sendero (la imagen típica del camino de la vida) que ha cambiado un poco:

*Pero están estos cambios apenas perceptibles,
en las raíces, o en el sendero mismo,*

*que me fuerzan a veces a deshacer lo andado.
Están estos recuerdos, que sirven nada más
para morir conmigo.*

En este recorrido el poeta nos habla de él mismo y de su vida en el instante en que sabe que la muerte es mucho más cercana que la infancia y vuelve en cierto modo a su origen identificándose en este paraje, que actúa como correlato objetivo en el momento presente en que nos habla el autor. Las raíces están sucias de arena y rozaduras como sus rodillas cuando corría por aquí, por este lugar bello y tranquilo como parece la idea de morir ahora que ha vuelto a un origen y se ha reconocido en él, ambos cambiados después de que el tiempo pasase y les cambiase: a los pinos la vejez; al poeta la anulación del anterior engaño y la experiencia.

Parece como si Jaime Gil de Biedma estuviese allí con nosotros, en el sendero de las afueras de Nava de la Asunción, y viese de pronto cómo han cambiado las cosas, cómo han envejecido los pinos y ha cambiado el propio sendero, como él mismo. El poeta, cerca ya de la muerte, “cierra sus cuentas”, se encuentra finalmente en el mismo lugar donde pasó su infancia y se identifica totalmente con el bosque de pinos:

*Como el latido
de los pinares, al pararse el viento,
que se preparan para oscurecer.*

La figura del bosque y la imagen del sendero también las podemos encontrar de forma preeminente en dos poetas actuales, Clara Janés y Antonio Colinas. Clara Janés construye una obra poética (*Los secretos del bosque*) basada toda en una relación directa del individuo con el paisaje que actúa como escenario exterior pero como correlato interior del viaje de la poeta. Por los títulos de los poemas y por las descripciones de lugares y hechos la atmósfera parece pertenecer a un tiempo pasado, quizá

medieval, donde cada elemento o cada animal del entorno parece tener los caracteres propios de los signos de una identidad personal en un mundo mítico. Este mundo mítico también configura el espacio y el tiempo, que se confunden o desaparecen. Ciertamente *Los secretos del bosque* recogen toda una tradición en cuanto al tratamiento del paisaje y sus figuras pero también en cuanto al contenido, al motor y al objeto de la obra, siendo a su vez una obra catalizadora de toda la producción anterior de la poeta. En ella, siguiendo las palabras de Gemma Gorga López³¹⁴, el lenguaje se depura y se desprende de lo meramente anecdótico para acercarse sin impurezas al objeto que su poesía busca:

A pesar del riesgo simplificador que implica toda definición, podríamos decir que su obra es una búsqueda de la esencia del ser. Ella misma define su poesía como un proceso de indagación en lo real y de ahondamiento en el ser: <<Mi experiencia como poeta es la experiencia de algo que rebasa la forma. Una experiencia tan interior que se confunde con el propio ser y roza el Ser, situando al poeta en un nivel inesperado³¹⁵>>. (Gorga López, 2008: 86)

Pero en el bosque de la búsqueda de Clara Janés hay un elemento omnipresente, aunque esté latente, que siempre acaba por aparecer, algo que resulta sorprendente si pretendemos encontrar en *Los secretos del bosque* una mera actualización contemporánea de los *romans* o de la *queste* medieval. Este elemento es la consciencia de la nada, del no ser, un elemento que rescata también de la tradición de la mística española y de la teología negativa medieval (Ramón Llull o el Maestro Eckhart), pero sobre todo de la tradición oriental: para los hindúes la vida del hombre se

³¹⁴ GORGA LÓPEZ, Gemma. “Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés”. En *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. 26, 2008. Pág. 83-100.

³¹⁵ JANÉS, Clara . “Conjeturas”. En AA.VV. *Las palabras de la tribu: escritura y habla*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 17-21. Cit. en GORGA LÓPEZ, Gemma. *Ecos sanjuanistas...*, *op. cit.*, Pág. 86.

distribuye en cuatro etapas y la tercera se sitúa en el bosque, donde hay que desprenderse de todos los lastres para llegar a la última etapa en la desnudez total. El sujeto del poemario, viviendo dentro de un entorno natural donde abunda la maravilla y teniendo allí sus aventuras, es consciente de la inutilidad de todo esfuerzo, de que todo se destruirá, no de una forma apocalíptica sino como un simple paso del tiempo que todo lo borra. El final es la muerte, el no ser. Y nadie puede remediarlo. En este sentido no encontramos ninguna referencia o grito de auxilio hacia un dios salvador.

Según la perspectiva de Gorga López, *Los secretos del bosque* es una obra de búsqueda mística, de revelación, que cuenta con los ecos de la tradición representada en San Juan de la Cruz. También encontramos la herencia de María Zambrano. En el oscuro bosque de clara imaginación celta, húmedo y sombrío, lleno de charcas, lodos y nieblas, el sujeto encuentra un camino y se abandona a vagar por él. El bosque recupera todos los atributos del *roman* artúrico y vuelve a ser el bosque de las transformaciones del alma.

El sujeto interpreta las huellas, las señales que el bosque, los animales o los lagos le ofrecen. El bosque aparece como un lugar del amor, propicio para que los cuerpos se fundan entre ellos y con el paisaje, así como el lugar donde esconderse y no ser visto: <<Entre los sauces, / nos confundíamos / con la blancura de la luna, / como forma sonámbula>>. Pero también vemos cómo el bosque aparece como el lugar peligroso que anuncia el cataclismo, las señales que nos ofrece son las de la devastación. El contraste se crea entre las llamas de los árboles y una caverna oscura donde el sujeto conserva el amor del que no tiene ya esperanza, que sólo conserva el amor como un tesoro en un mundo que se consume:

TENEBRAE MENTIS

Una vez más en un lecho de paja
y por el bosque, pavorosos, los lémures.
Corren árboles en llamas
sostenidos por las sombras
y se deslizan sobre las lajas de hielo
donde aflora el rostro de la muerte.
Veo en su seno las cigüeñas,
los trazos negros de sus alas y
el agua que asciende
en una nube que ennegrece la tierra.
Despavorida anuncia la lechuza el cataclismo.
Huyen las bestias desbocadas.
Digo:
se une la parca a su mirada oscura
y llega a mí su risa
como intensa oleada que me derrumba y reconforta.
En la caverna acosada
crece ese amor como el oro secreto,
como tesoro oculto en la pinaza³¹⁶.

Queda el amor oculto como un tesoro, el amor imperturbable que nos hace sentir vivos porque viene muy de antaño, un amor que es a la par goce y destrucción pero que está ahí, sosteniéndonos de siempre, y se puede cantar: <<Y la voz se hizo ráfaga de viento / y huyó hacia el bosque de abedules / en cuyos troncos descubría la luna / la escritura amorosa de los años>>. Ese amor es el que da la fuerza al poeta para continuar su camino por el tenebroso bosque, el bosque interior, en un recorrido plagado de elementos que actúan como imágenes asociadas a esa interioridad del poeta como la caverna, el tesoro oculto, la ciudad sumergida o el limo del fondo de un estanque³¹⁷. Porque

Es evidente que ese camino que serpentea en mitad del bosque es una senda que avanza, no hacia adelante, sino hacia el interior del propio ser que lo recorre (y que, por tanto, se recorre). (Gorga López, 2008: 96)

³¹⁶ JANÉS, Clara. *Los secretos del bosque*. Madrid: Visor, 2002. Pág. 48.

³¹⁷ GORGA LÓPEZ, Gemma. *Ecos sanjuanistas...*, *op. cit.*, Pág. 95-97.

Estos elementos que aparecen en el bosque y que, como vemos, son elementos que aluden al viaje personal de transformación, pueden en muchos casos resultar contradictorios o paradójicos. Recogemos también aquí la antigua tradición del bosque de las metamorfosis báquicas que llevan a la confusión previa al descubrimiento. En este sentido lo que más encontramos en *Los secretos del bosque* es un amplio y muy tratado espectro de colores que se funden y se alternan, con brillos, iridiscencias y fundidos en la negrura. Los colores actúan como ejemplo de las paradojas que fácilmente podemos encontrar en el bosque antiguo y medieval y que fueron también de los recursos más preferidos <<por los místicos de todas las tradiciones –posiblemente porque deja en suspenso las capacidades intelectivas y permite una captación mucho más intuitiva de la realidad>>. (Gorga López, 2008: 96) El espacio espiritual que encuentra su imagen en el bosque y el sendero es un espacio “inespacial” donde, como sucede con los colores, todo se vuelve cambiante e inestable, hasta el punto de que las coordenadas espacio-temporales también se confunden llegando a la disolución:

La inestabilidad parece contagiosa, pues no sólo afecta a la protagonista de *Los secretos del bosque*, sino también a las coordenadas espacio-temporales por las que se mueve. Tiempo y espacio aparecen imbuidos de máxima irrealidad: el primero no tiene nada que ver con el tiempo cronológico medido por los relojes, sino más bien con el devenir temporal de cuentos y mitos (es un tiempo sin tiempo, «fuera de todo instante»). (Gorga López, 2008: 95)

Uno de los poemas fundamentales del poemario se halla en las páginas iniciales. Sin ser necesario que el sujeto poético tenga una visión del apocalipsis como en el poema *Tenebrae mentis* (el único de este género) el sujeto se halla en una relación directa con la nada, la sabe como su destino, puede sentir pena pero no culpa ni sentimiento de injusticia. Simplemente el fin es la nada, la disolución, el no ser, de ahí el errar por

los bosques sin ningún rumbo, entregarse al don de la oscuridad más densa, abandonar la materia, disolverse. El bosque será aquí el lugar donde el sujeto pase la vida vagando de un lado a otro, un lugar del que no se puede salir porque es infinito, y un lugar rico que ofrece multitud de elementos. En este bosque, del que nos marcharemos para siempre, podemos dejar huella aunque el tiempo la borre. Pero este bosque, en el que el poeta se deja vagar por el camino, es el bosque que ya habíamos identificado con el proceso alquímico de la *nigredo* o ennegrecimiento que también se consideraba un proceso interior del alma en su transformación mística.

NIGREDO

Las fuentes
que de noche no duermen,
musitaban el enigma.
No te detengas a su lado,
tú, cuyo objeto es vagar entre los pinos
cediendo lastre
hasta la desnudez.
El abandono de la materia
es tu meta,
pura disolución.
Acércate tan sólo
a la hoja mojada por la lluvia,
al musgo
y a los limos del fondo del estanque,
busca la oscuridad más densa,
entrégate a su don,
que el ser ya no es pasado ni presente
ni futuro:
es ir hacia el no ser...

Mas ese errar por los bosques
se parece al infinito,
y mi andadura oscilante
dibuja su signo.³¹⁸

³¹⁸ JANÉS, Clara. *Los secretos del bosque...*, op. cit., Pág. 9

Un bosque donde la meta del sujeto es ir <<cediendo lastre hasta la desnudez>> y la disolución que le lleve a la muerte y/o la revelación. En ese bosque infinito <<mi andadura oscilante dibuja su signo>>, deja su débil y breve huella que confirma su existencia y su camino porque quizá la clave no esté en encontrar sino en vagar, en seguir buscando.

La influencia de María Zambrano, aunque también será muy evidente la de Vicente Aleixandre, la encontramos también en el bosque de Antonio Colinas, que pasó su infancia y gran parte de su vida en un valle boscoso en las faldas del monte Teleno, en los Montes de León, y después en el bosque mediterráneo de la isla de Ibiza. En 2011, al tener que escribir el prólogo a la edición de sus obras completas³¹⁹, el poeta se encuentra en la misma habitación del mismo valle en el que pasó su adolescencia y siente que un círculo se cierra, abriéndose así otro, el de la madurez. La importancia del paisaje del bosque la vemos ya en un poema que él mismo considera fundamental dentro de su trayectoria por introducir un cambio en sus tendencias poéticas, me refiero al canto XXXV de su *Noche más allá de la noche*:

Me he sentado en el centro del bosque a respirar.
He respirado al lado del mar fuego de luz.
Lento respira el mundo en mi respiración.
En la noche respiro la noche de la noche.
Respira en labio el labio el aire enamorado.
Boca puesta en la boca cerrada de secretos,
respiro con la savia de los troncos talados,
y como roca voy respirando el silencio,
y, como las raíces negras, respiro azul
arriba en los ramajes de verdor rumoroso.
Me he sentado a sentir cómo pasa en el cauce
sombrió de mis venas toda la luz del mundo.
Y, al fin, era un gran sol de luz que respiraba.
Pulmón el firmamento contenido en mi pecho,

³¹⁹ COLINAS, Antonio. *Obra poética completa* (1967-2010). Madrid: Siruela, 2011.

que inspirando la luz va espirando la sombra,
que nos anuncia el día y desprende la noche,
que inspirando la vida va espirando la muerte.
Inspirar, espirar, respirar: la fusión
de contrarios, el círculo de perfecta consciencia.
Ebriedad de sentirse invadido por algo
sin color ni sustancia y verse derrotado
en un mundo visible por esencia invisible.
Me he sentado en el centro del bosque a respirar.
Me he sentado en el centro del mundo a respirar.
Dormía sin soñar, mas soñaba profundo
y, al despertar, mis labios musitaban despacio
en la luz del aroma: <<Aquel que lo conoce
se ha callado y, quien habla, ya no lo ha conocido>>³²⁰.

En este poema el centro del bosque se identifica con el centro del mundo, el lugar de donde todo brota y todo parte. El sujeto está en ese centro y en contraste con todos los elementos oscuros que divisa por sus venas pasa <<toda la luz del mundo>>, allí donde se funde o se identifica con la savia del árbol talado, con el río y con la roca. El bosque es el lugar donde respira y siente el mundo entero, todo es aire, inspiración y espiración, creación y destrucción, y en esta dialéctica de polos contrarios la síntesis nos lleva al misterio: <<un mundo visible por esencia invisible>>, algo que nos recuerda mucho al mensaje de su maestra María Zambrano. El final es el silencio del místico o del que medita en el bosque, silencio en <<un gran sol de luz que respiraba>>, silencio del que puede llegar a conocer tras seguir las vías de acceso a esa sabiduría.

Para el poeta el mundo todo está envuelto por el Misterio en cuyo seno se encuentra la Poesía, la Ciencia y la Religión. Las tres fuerzas indagan en el Misterio. Frente a todas se halla la Razón. El Misterio es lo que permanece tras lo cotidiano y éste es revelado por el poeta, encargado de interpretar y desvelar la realidad³²¹. (Agustín Fernández, 2009: 252)

³²⁰ COLINAS, Antonio. "Noche más allá de la noche" (1981). En *Obra poética completa... op. cit.*, Pág. 443.

³²¹ AGUSTÍN FERNÁNDEZ, Susana. *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2009.

La naturaleza es para Colinas un espacio sagrado desde el que meditar ya que está cargado de espiritualidad creadora³²². El poeta se refugia en la naturaleza para intentar alcanzar una armonía con ella que le lleve a la plenitud. El bosque será el paisaje por antonomasia que represente esa naturaleza sagrada, al igual que otros paisajes o elementos naturales actuarán como símbolos de los elementos fundamentales del universo y de la vida.

Los poemas se cargan de símbolos: el bosque o el mar, la respiración o el silencio, la historia, que es tiempo que pasa, o el sol, símbolo de vida, o las estrellas, que en silencio hablan del infinito, la nada, Armonía u Orfeo. Son todos ellos símbolos del cosmos que ofrecen formas de vida más profundas y conscientes. Es el bosque símbolo del mundo, un microcosmos en los versos de Colinas [...] El mar es símbolo de la inmensidad de la naturaleza. El fuego lo es de renovación y purificación. La noche, de conocimiento y perfección: "En la noche respiro la noche de la noche". (Agustín Fernández, 2009: 317)

Pero en Antonio Colinas el bosque (por su gran carga de experiencia vivida) también actúa como lugar sentimental, su soledad, su lejanía y su espesura ilustran la compleja relación de los amantes en un pasado y un presente fundidos como se funden también el recuerdo y el olvido: <<Como tú, en el bosque olvidado / habito, y olvidado estoy de ti; / y el bosque, envolviéndonos, / nos olvida a los dos en sus penumbras, / nos recuerda a los dos en sus aromas³²³>>. El bosque, como los amantes, les recuerda y se recuerdan así como les envuelve en el olvido. Otra vez encontramos los contrastes, los polos opuestos, pero esta vez tan fundidos que no somos capaces de diferenciarlos, como el entramado que tejen las ramas de los árboles.

³²² *Ibid.* Pág. 240.

³²³ COLINAS, Antonio. "En el bosque perdido" (1978). En *Obra poética completa... op. cit.*, Pág. 231.

Encontramos muchas veces en este autor, en consonancia con la tradición simbólica, no sólo el bosque como el lugar del misterio sino como un lugar de impenetrable oscuridad, de una noche que parece eterna y sin visos de clarear. De hecho en uno de los cantos de *En el bosque perdido* el poeta se sorprende del hecho de que aquello a lo que canta sea tan misterioso sin haber emergido del fondo del bosque³²⁴:

Pero ahora cuánto pesa la negrura.
Corazón de la noche, corazón
el bosque de mi noche y de tu noche.
¡Fluyen tan dulces las estrellas lejos,
y tan cerca...! Las veo acariciar
muy despacio las copas opulentas
de pinos y eucaliptos y sabinas.
¿Y por qué este misterio tan sublime
de tu presencia ahí, entre la enramada,
si nunca brotas del fondo del bosque?

Y el poeta se da cuenta de que lo que está anhelando es sólo un símbolo de su propia esperanza por ir más allá. Al igual que en el primer poema suyo que leíamos el bosque es el lugar de la trascendencia, donde la persona se proyecta hacia lo que no es ella o a lo que está más allá, el lugar donde le habla a Dios, o al firmamento, o al universo. Esto es lo que nos descubre en el último canto del poemario.

Sé que muy ardua, inútil, es mi espera,
pues sólo eres un símbolo que encarna
mi ansiedad de llegar aún más allá.
Ardua es mi espera, ardua e infinita,
salvaje y desgarrada como muerte
interminable al borde de este bosque
que corona tu loma y apacienta
el tiempo y las estrellas en su entraña³²⁵.

³²⁴ *Ibid.* Pág. 238.

³²⁵ *Ibid.* Pág. 244.

Pero en la poesía de Antonio Colinas el bosque adopta otras caras, se transforma en un ritual de iniciación, un lugar espeso o de luces extrañas <<que enturbia la mirada>> pero que se debe cruzar irrevocablemente dejando la calma y la placidez de la casa. En el bosque no hay nadie pero podemos encontrar de todo, lo importante es no abandonar la senda y recorrerlo sin prisa:

LA PRUEBA

Mira: a punto estás de penetrar en el bosque.
Vas a dejar la casa blanca de la cima,
tan plácida, tan llena de música y sosiego,
y ahí te espera el bosque impenetrable.

Irremediablemente deberás cruzarlo:
el bosque que desciende por la ladera escabrosa,
el bosque en que no hay nadie
y el bosque en que puede haber de todo,
el bosque de humedades venenosas,
morada de lo negro
y de una luz que enturbia la mirada.

Entra en él con cuidado y sal sin prisas,
mas nunca se te ocurra abandonar la senda
que desciende y desciende y desciende.
Mira mucho hacia arriba y no te olvides
de que este tiempo nuestro va pasando
como la hoz por el trigo.
Allá arriba, en las ramas,
no hay luces que te cieguen, si es de día.
Y si fuese de noche,
la negrura más honda la siembran faros ciertos.
Todo lo que está arriba guía siempre.

Mira, te espera el bosque impenetrable.
Recuerda que la senda que lo cruza
—la senda como río que te lleva—
debe ser dulce cauce y no boa untuosa
que reptar y extravía en la maraña.

Que te guíe la música que dejas
–la música que es número y medida –
y que más alta música te saque
al fin, tras dura prueba, a mar de luz³²⁶.

Las ramas nos protegen de la luz cegadora. Es importante mirar hacia arriba porque ahí está la guía, pero en el bosque hay oscuridad y el tiempo pasa <<como la hoz por el trigo>>, diferencia entre el mundo humano que habita en la espesura y el mundo sobrenatural que vive en el cielo, esa <<alta música>> que nos debe llevar a un <<mar de luz>> y que actúa como <<faros ciertos>> en el opaco bosque nocturno. Aunque el inevitable camino no sea fácil es necesario intentar que sea <<dulce>>, estar concentrado para no perderse. Hay en toda su poesía en y sobre el bosque un camino de revelación.

Ahora sí comprendemos que para Antonio Colinas la poesía sea revelación, búsqueda de conocimiento como lo expresa en el artículo *El sentido primero de la palabra poética* cuando afirma: “La poesía quiebra el pensamiento para seguir su indagación a través del bosque umbrío, lleno de engañosos espejismos, del conocimiento humano”. (Agustín Fernández, 2009: 255)

Otra vez el bosque del extravío y del desconcierto, el bosque oscuro del pensamiento. Y por supuesto, y como heredero de toda una tradición, el bosque es el lugar del enigma, donde aparecen cosas que no se comprenden, y el individuo permanece en la linde, entre lo conocido y lo desconocido. Puede seguir la senda que ya no regresa o permanecer donde está, pero nunca dejará de escuchar su llamada. Quizá el poema que resume de forma más sencilla la imagen del bosque en Antonio Colinas sea precisamente *En el bosque*, donde se encuentran la luz y la sombra, el conocimiento y el misterio, el sueño y la vigilia. La respuesta final que nos ofrece nos propone mil nuevas preguntas:

³²⁶ COLINAS, Antonio. “Los silencios de fuego” (1988-1992). En *Obra poética completa... op. cit.*, Pág. 569-570.

EN EL BOSQUE

¿De dónde nace este clamor del bosque?
¿Es el clamor del silencio?
¿Es un clamor de muerte?

Arde el crepúsculo entre los troncos
como una hoguera de frío rojo
y se oyen disparos en lo impenetrable.
Fugacidad de aguas sombrías.
Estertor de animales muertos.

Aquí quedo en la linde del bosque,
en el límite de la luz y del fuego.
¿Seguiré por la senda que no regresa ya
o sólo la veré perderse en la espesura
como lanza de bronce?
Tomar la decisión antes de que la noche
tizne de plata los olivos,
descienda como lluvia de carbón.
¿Será posible acallar el pensamiento
para abrazar el misterio,
soñar que, al fin, todo es sueño profundo?

El bosque es el camino del rayo.³²⁷

Quedémonos con esta sentencia, cuya susceptibilidad a interpretaciones variadas hace imposible agotar su significado. De nuevo el contraste, el rayo entre las sombras. En este breve recorrido hemos encontrado muchas cosas, y sobre todo una, por lo que podemos establecer una primera conclusión: la imagen del bosque es, en sí misma, enormemente compleja por ser tan rica. Resulta normal que tantos críticos, de los que hemos visto algunos ejemplos, utilicen esta imagen para hablar de fenómenos que no se pueden reducir a unas simples características o a una tónica dominante.

En un recorrido tan breve por la poesía nos han salido al paso muchas connotaciones distintas. El bosque ha aparecido utilizado como una

³²⁷ *Ibid.* Pág. 565.

personalidad, como una individualidad, aunque de modo indirecto e implícito, una personalidad de alguien que “ha ensuciado el viento que pasa por su bosque”. Es el caso del poema de Gabriel Ferrater. Pero además el bosque ha aparecido como imagen de la personalidad o como un signo de identidad de forma totalmente directa y explícita, donde el poeta se ve a sí mismo cuando mira el bosque de pinares donde pasó su infancia y empieza a recordar para quedar en paz consigo mismo, para cerrar el círculo. En Gil de Biedma, el bosque además fue el lugar de la huida del mundo, el lugar donde vivió una felicidad ilusoria, pero felicidad al fin y al cabo (como sólo pueden tenerla los niños) fuera de la devastación y la crueldad que supuso la Guerra Civil.

El bosque también ha sido el lugar fundamental de un viaje iniciático, el lugar que esconde algo que hace que el ser humano se supere. Un lugar oscuro donde nadie habita pero donde el caminante puede encontrarse de todo, un lugar por el que inevitablemente tenemos que pasar, vagar sin rumbo hasta el no ser, la muerte, o la desnudez total que nos lleve a un nuevo estado, como es el caso de Clara Janés en su poema *Nigredo*, o una prueba de madurez para el que quiere ir y mirar más allá, como es el caso del poema *La prueba* de Antonio Colinas. En este poeta el bosque es algo exterior, al menos más que en los tres anteriores pero, sin embargo, aun no siendo un rasgo distintivo de una personalidad o de un camino (el de la vida), el bosque aparece no sólo con muchísima frecuencia sino como elemento fundamental del entorno, ya sea por ser el lugar de una experiencia iniciática, ya sea por ser el lugar que esconde y hace pasar desapercibidos a los enamorados haciendo posible el amor, o bien por ser el lugar que pone en contacto al individuo con el universo y con el misterio. Esto en cuanto a lo externo a la persona, porque hay un punto donde el bosque es absolutamente interior en la poesía de Colinas, el canto XXXV de *Noche más allá de la noche*. Aquí existe una

identificación plena entre individuo y mundo a través del bosque. Es una meditación propia de un asceta. El mundo respira en la respiración del sujeto del aire del bosque. El río, el Sol, la roca, todo fluye por las venas del poeta. Y, evidentemente, no es un lugar mudo pero sí un lugar en el que emerge, como no, el misterio: <<Aquel que lo conoce se ha callado y, quien habla, ya no lo ha conocido>>.

Hemos sentado, en los primeros capítulos de este bloque, una base para esbozar una imagen filosófica, psicológica y poética del bosque como paisaje interior del individuo y su pervivencia en el imaginario colectivo. Queda ahora salir hacia afuera, ver qué representa el bosque cuando hablamos de la sociedad y, sobre todo y ya que la sociedad está formada por individuos, qué lugar ocupa el bosque en la relación del individuo con la sociedad. A resolver esta pregunta se dedicarán los siguientes capítulos.

4.- El bosque en la narrativa de Thomas Bernhard

En nuestro recorrido en este bloque hemos visto lo que el bosque sigue representando desde la perspectiva del individuo, toca ahora acudir a la colectividad. Hemos visto, o esbozado, una imagen del bosque a partir de ejemplos dados por la filosofía, la poesía y la psicología. Entramos ahora en el terreno de la narrativa y del ensayo buscando encontrar el lugar que ocupa el bosque en la relación individuo – sociedad. En una imagen del bosque que pretende ser global sin menospreciar las particularidades tenemos que mirar a autores distintos con distintas formas de ver el fenómeno para comprender toda su riqueza. Es por este motivo por el que nos dirigimos ahora a Austria para analizar el bosque en la narrativa de Thomas Bernhard.

Entrar en la Naturaleza y respirar en esa Naturaleza y estar en esa Naturaleza sólo realmente y para siempre como en casa era lo que él consideraba la mayor felicidad. *Ir al bosque, adentrarse profundamente en el bosque*, dijo el actor del Burg, *confiarse totalmente al bosque*, de eso se ha tratado siempre, el pensamiento de no ser otra cosa que Naturaleza. *Bosque, monte alto, tala, de eso se ha tratado siempre*, dijo de pronto irritado y quiso irse de una vez.³²⁸ (Bernhard, 2012: 210)

Al final de la novela *Tala* (1984) estas palabras son pronunciadas por un actor del Burgtheater de Viena, invitado especial a una “cena artística” en la que se reúnen artistas y personajes de la “alta cultura” vienesa, tan criticada a lo largo de la novela. Al final de la velada el actor del Burg, habiendo <<bebido más de lo que en el fondo le convenía>> pronuncia estas palabras al verse intensamente atacado por una de las escritoras participantes en la cena <<que sólo se proponen criticar todo lo que significa algo para mí, arrastrar por el barro realmente todo lo que siempre ha tenido un valor para mí>>. La falsedad de los asistentes enerva al actor, cuya crispación es compartida por el narrador, que había decidido dejar de participar en este tipo de reuniones hacía más de veinte años porque en ellas imperaba la mediocridad de unos <<seudoartistas>> vendidos a la burocracia y los premios de los mediocres ministerios del Estado. La novela es una crítica mordaz, áspera y cruda sobre la sociedad artística vienesa como muestra de la cultura artística de cualquier ciudad del mundo, donde imperan la falta de talento y originalidad, la banalidad más abyecta y el deseo de progresar en el escalafón de esta misma sociedad. Desde el primer momento el narrador, un escritor ya maduro, se sienta en un sillón arrepintiéndose de haber aceptado la invitación y, mientras mira y reconoce al resto de los asistentes, reflexiona sobre ellos, sobre los momentos que había compartido con ellos hace ya muchos años, y sobre los motivos que le llevaron a separarse de este tipo de personas para

³²⁸ BERNHARD, Thomas. *Tala* (1984). Trad. de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza, 2012.

mantener su libertad artística y su independencia como escritor sin ninguna connivencia con las instituciones o con otros artistas dispuestos a venderse a la maquinaria del Estado. Esta crítica al Estado y a la sociedad es plenamente compartida en *Maestros antiguos*³²⁹, publicada un año después:

Nunca ha habido en este país una sociedad austriaca tan espantosa y abyecta con un Estado tan espantoso y tan abyecto, dijo Reger, pero nadie en este Estado y en este país lo considera una vergüenza, nadie se rebela verdaderamente, así Reger. El austriaco lo ha aceptado siempre todo, fuera lo que fuera y aunque fuera la mayor atrocidad y la mayor abyección y aunque fuera la más monstruosa de las monstruosidades. (Bernhard, 2015: 170)

Pero ¿qué significan esas palabras del actor? El narrador, al escucharlas y pensar en ellas se da cuenta de que el actor, en sus conversaciones inocuas a lo largo de toda la cena, había repetido a menudo unas palabras que ahora cobraban sentido. La atención del narrador, que en ningún momento había estado puesta en él ya que le consideraba (y le volverá a considerar) otra persona más, tan abyecta como el resto de los participantes en la velada, de repente se vuelve hacia él para meditar sobre sus palabras y sobre lo que quería decir al haber repetido frecuentemente las palabras *bosque, monte alto, tala*:

[...] se volvió de repente interesante por ese cambio suyo, por una curiosa filosofía antigua que súbitamente se había manifestado en él, precisamente cuando había empezado a decir continuamente las palabras *bosque, monte alto, tala*, que, como sé ahora, no son sólo palabras clave en su vida, sino también en la de muchas personas como el actor del Burg y millones de otras. (Bernhard, 2012: 211)

La clave que hay detrás de estas palabras es una <<filosofía antigua>>, el interés del narrador se vuelve hacia el actor porque ve en él que se ha

³²⁹ BERNHARD, Thomas. *Maestros antiguos* (1985). Trad. de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza, 2015.

<<convertido en una persona espiritual, filosófica, es decir, de un personaje repulsivo en una persona filosófica>>. Al contrario que la mayoría, que para el narrador se vuelven personajes repelentes cuando comen y beben, el actor ha cobrado un aura de sabiduría que cautiva al narrador, porque <<la forma en la que dijo *bosque, monte alto, tala* no fue sentimentalismo de viejo, sino clarividencia, pienso>>. Al día siguiente, ya sobrio, el actor volverá a ser para el narrador una <<persona grotescamente estúpida e insoportable>> pero durante un momento, como les sucede a muchas personas mayores, se ha convertido en alguien filosófico, en un *filósofo del instante*. Este estado, esta disposición filosófica, viene dado gracias a la experiencia de la vida, a la historia personal de cada uno, pero es un estado generalmente reprimido que no sale a la luz en la mayoría de personas, y al actor del Burg le sobrevino con el cansancio y la borrachera cuando fue atacado por la escritora. Sin embargo, nada se nos revela sobre esa espiritualidad y sobre esa filosofía antigua, nada se nos dice sobre en qué consiste. Hemos de volver a las palabras literales del actor:

Sí, he pensado siempre, si hubiera nacido otro distinto del que en definitiva soy, y en general me hubiera convertido en otro distinto del que en definitiva me he convertido, si me hubiera convertido finalmente en alguien a quien se deja tranquilo. Pero para eso no hubiera tenido que nacer de mis padres, sino de otros totalmente distintos y haberme criado en circunstancias totalmente distintas, en la Naturaleza libre, como siempre he deseado, y no en la encerrada, en la Naturaleza en general y no en la artificiosidad. Porque todos nosotros nos hemos criado en la artificiosidad, en la locura irremediable de la artificiosidad, no sólo yo, que durante toda mi vida he sufrido por ello [...]. (Bernhard, 2012: 209-210)

Esa filosofía antigua se revela como la toma de conciencia de la artificiosidad de la vida en la ciudad y, más concretamente, de la vida social de la “alta cultura” con sus convenciones sociales sofisticadas. Esta

artificiosidad lleva a la hipocresía y la falsedad, al ataque sin piedad al otro que tiene más éxito que yo, a la envidia insana. Se muestra entonces el anhelo de una <<Naturaleza libre>>, de una vida natural donde a uno le pueden dejar tranquilo, donde uno pueda <<confiarse totalmente al bosque>>, donde uno pueda <<no ser otra cosa que Naturaleza>>. Pero en esa clarividencia, en esa lucidez, radica también el elemento trágico, porque volver a esa naturaleza es imposible ya que uno es quien es y vive donde vive, <<todos nosotros nos hemos criado en la artificiosidad>>, y para volver a la naturaleza habría que nacer de nuevo en unas circunstancias totalmente distintas que no estén viciadas por la vida artificiosa de la ciudad. Es imposible la vuelta a la naturaleza en esta vida. Por eso hay algo de paradójico en su leitmotiv <<*bosque, monte alto, tala*>> siendo los dos primeros elementos la imagen de esa naturaleza libre y siendo el tercero, *tala*, la muerte de ésta. Al introducirse esta expresión en un discurso crítico sobre la sociedad *tala* puede significar el corte y la desvinculación radical de esta sociedad, la misma desvinculación que había llevado a cabo el narrador hacía más de veinte años. Pero al valorarse esta expresión de forma independiente y descontextualizada, como el actor la va repitiendo frecuentemente a lo largo de toda la velada, la palabra *tala* adquiere otro carácter, precisamente también de corte total, pero esta vez de un corte o desvinculación con la naturaleza libre que viene dado directamente por la mano del hombre. Estamos ante una paradoja causada por las dos nociones que arroja una misma palabra que actúa como contrapunto a los otros dos elementos de la expresión. Podríamos pensar que tras el discurso del actor, y tras la muestra de interés por parte del narrador, se produciría ese corte y ambos se levantarían de la mesa y abandonarían la sala. Efectivamente, la velada se ha acabado y los asistentes comienzan a marcharse, sólo hay dos despedidas de las que se nos deja constancia y precisamente son la del actor y la del narrador. Ambos se despiden, cada

uno por su lado, alabando la cena y a la anfitriona de forma totalmente falsa e hipócrita, cayendo así al final de la novela en aquello que ellos mismos han criticado. Thomas Bernhard no es ingenuo y tampoco hace concesiones. Como sucede en toda su obra en general, el flujo del pensamiento que es llevado a la narrativa no disipa las dudas ni resuelve las paradojas de forma taxativa para dejarnos una conclusión clara. Hemos de seguir buscando para saber qué significa este <<adentrarse profundamente en el bosque>>, <<confiarse totalmente al bosque>>.

En las obras escogidas del controvertido autor austriaco para llevar a cabo este adentramiento el bosque, así como todo el paisaje, se muestra como un lugar eminentemente pasivo, desde una perspectiva superficial, pero muy complejo. Pasivo porque los personajes no acuden a él voluntaria y conscientemente en busca de algo y si lo hacen, como es el caso de Roithamer en *Corrección*³³⁰ (1975), el bosque será a primera vista un elemento secundario, un mero escenario, evidentemente peculiar, donde el hombre realiza sus obras. Aun como escenario, el bosque se convierte en un lugar complejo que, como todo el paisaje, en un plazo largo de tiempo es capaz de transformar o trastornar a los seres humanos, tanto física como psíquicamente. Así lo vemos en el caso de la novela *Trastorno*³³¹ (1967), donde el paisaje se torna un elemento que silenciosamente va cambiando la vida de los que habitan en él haciéndoles, en casi todos los casos, enfermos físicos y psíquicos, incomunicados y con una moralidad y relaciones sociales absolutamente desequilibradas y embrutecidas.

Esta transformación, sin embargo, no tiene por qué ser necesariamente negativa, puede conducir a la demencia pero también a la felicidad

³³⁰ BERNHARD, Thomas: *Corrección* (1975). Traducción de Miguel Sáenz. Madrid. Alianza. 2010.

³³¹ BERNHARD, Thomas: *Trastorno* (1967). Traducción de Miguel Sáenz. Madrid. Alfaguara. 2011.

suprema. Otra característica que salta a la vista en estas novelas de Thomas Bernhard (como en la totalidad de su obra) es que el tratamiento del paisaje guarda una relación muy estrecha con la temática social. Como ya hemos visto Bernhard fue un autor muy crítico y mordaz con la sociedad de su Austria natal, sobre todo con las gentes del campo a las que consideraba viles y embrutecidas (entre otras cosas por su relación con el paisaje) pero también con la sociedad urbana. La gran mayoría de los discursos de sus personajes hacen referencia a la inmoralidad y al absurdo de la existencia humana, a la falta de ideas y de responsabilidad de los individuos.

[...]cuando necesitaba de ella [la sociedad], lo había rechazado, ella no dejaba que se le acercara un ser como Roithamer, seres, personas, caracteres como Roithamer no tienen en el fondo nada que hacer en un país como su y mi país natal, en un país así son *incapaces* de desarrollarse y tienen, además, continuamente, conciencia de esa incapacidad para desarrollarse, un país así necesita hombres que no se rebelen contra la desvergüenza de un país así, contra la irresponsabilidad de un país así y de un Estado así, de un Estado que, como decía siempre Roithamer, era un peligro público y estaba en total decadencia, en el que no reinaban más que unas condiciones caóticas, si es que no las más caóticas, ese Estado tiene una infinidad de hombres como Roithamer sobre la conciencia, una historia totalmente vil y abyecta sobre la conciencia, esa perversidad y prostitución permanentes en forma de Estado, como decía siempre Roithamer y, por cierto, sin pasión, con la seguridad, en él innata, de un juicio que no se basaba más que en la experiencia. (Bernhard, 2010: 29)

Roithamer decide entregarse durante seis años a la tarea de planificar, diseñar y construir un cono habitable en el centro geométrico exacto del bosque de Kobernauss. El lugar elegido para planificarlo todo será una buhardilla en lo alto de la casa que su amigo el taxidermista Höller ha construido en el valle de Aurach, justo al lado de la garganta, una casa casi imposible de construir que servirá de modelo a Roithamer para la construcción de su cono.

Roithamer, de forma totalmente inconsciente, como sé ahora, había tomado como modelo para la planificación y realización de su Cono la planificación de la casa de los Höller por Höller y todo el proceso de la realización y terminación de la casa de los Höller. Höller, en sus circunstancias, había necesitado cuatro años para la planificación y para la realización y terminación de la casa de los Höller, Roithamer, seis años para la planificación y realización y terminación del Cono para su hermana. Si Höller no hubiera construido, Roithamer, probablemente, no hubiera tenido la idea de construir, y entonces no se alzaría hoy el Cono, ese ejemplar único en Europa de un cono construido para vivienda en medio del bosque de Kobernauss. (Bernhard, 2010: 92-93)

Roithamer estaba fascinado con la casa de Höller y con la planificación que éste hizo, no sólo por la dificultad del proyecto sino sobre todo por el lugar al que estaba destinado, un lugar o paisaje que establece una relación directa con los individuos que habitan en la única y solitaria casa que allí se encuentra. Su amigo, el narrador anónimo, nos lo relata así:

Las casas situadas junto a ríos tumultuosos, había dicho Roithamer una vez, ejercen la mayor fascinación, evidentemente los habitantes vivían en continuo temor de ser aniquilados un día por esas aguas y, de hecho, de la noche a la mañana, porque sabido es que hasta las más pequeñas corrientes de montaña, en determinadas circunstancias, sobre todo en primavera, al fundirse la nieve en la alta montaña, o en otoño, durante tormentas prolongadas, se convierten en enormes masas de agua que todo lo arrastran. [...] Pero Höller había proyectado su casa de tal forma, así Roithamer, que no podía ser arrastrada, la situación de la casa de los Höller era tal, que en ninguna circunstancia podía ser afectada siquiera por el Aurach, él, Höller, había construido su casa en la garganta del Aurach de manera que fuera *immune* a todas las violencias de la Naturaleza. (Bernhard, 2010: 101).

Höller se propuso construir una casa donde no lo haría nadie y halló por ello la oposición de todo el mundo, que lo calificaba como una locura; Roithamer siguió sus mismos pasos. Ambos buscaron realizarse a sí mismos mediante una <<insólita construcción y obra de construcción, cada uno de una forma que concordara con él por completo>>. Roithamer, en contra del arte tradicional de la construcción y de todos aquellos que

tienen noticia de su proyecto, decide construir un cono habitable en el centro geométrico exacto en el bosque de Kobernauss para la <<felicidad suprema>> de su hermana, el único ser en el mundo a quien realmente quiere y con quien se entiende. Pero ese cono en el centro del bosque se volverá no una trampa sino la culminación de toda una vida, es decir, la muerte. Será una idea que él persiga y que le persiga a él:

la vida de Roithamer, su existencia toda, no tendía a otra cosa que a la realización del Cono, todo hombre tiene una idea que en definitiva lo mata lentamente, una idea así que surge en él y lo persigue y que finalmente, más pronto o más tarde y siempre en medio de la mayor tensión, lo mata lentamente, lo aniquila. (Bernhard, 2010: 115)

La idea del Cono y por ende el lugar en el que se erigía, podían significar la perdición para Roithamer y su amigo, así como él mismo, son perfectamente conscientes. De hecho los personajes saben, el narrador por experiencia y Roithamer porque lo deja escrito, que una construcción así cambia y transforma al que la construye, y evidentemente el Cono acaba por cambiar totalmente a Roithamer:

Él, Roithamer, veo, temía que él mismo pudiera volverse loco en las profundidades del bosque de Kobernauss, exactamente en el punto geométrico por él mismo determinado en el centro del bosque de Kobernauss, porque tenía *predisposición* para ello. (Bernhard, 2010: 306)

La hermana no pudo soportar el hecho de que Roithamer hubiese hecho semejante proeza para ella y el propio Roithamer no soportará tampoco que la ejecución y entrega del Cono, así como el esfuerzo enorme que había significado su trabajo, hayan aniquilado a su hermana. Cuando Roithamer vuelve a Inglaterra se da cuenta (corrección) de que la felicidad suprema se alcanza en el momento en que la vida se acaba. Su hermana muere por una enfermedad mortal que nunca se conoció y que se detectó en el instante de la terminación del Cono. El centro geométrico del bosque

de Kobernauss se había convertido en el lugar de la suprema felicidad de la muerte.

Probablemente la construcción del Cono hizo que su enfermedad mortal se declarase, mi hermana había tenido ya siempre su enfermedad mortal. Primero el aplazamiento de la enfermedad mortal, de la muerte, súbitamente aparece la muerte, así Roithamer. Troncos de abeto: gigantescos espárragos de la muerte, así Roithamer. El bosque de Kobernauss, el fin para ella (mi hermana) y para mí (19 de abril). (Bernhard, 2010: 322)

La finalización del Cono representa la felicidad suprema porque es la terminación de la vida de su hermana pero también la del propio Roithamer, es su última corrección, la corrección de todo lo que ha hecho a lo largo de su vida hasta la culminación que será su propio suicidio. En este proceso él ha cambiado mucho y ha debido estudiar distintas disciplinas para poder llevar a cabo su proyecto. Su hermana nunca quiso saber nada del Cono, ni siquiera cuando oyó por primera vez la idea del proyecto de su hermano, por eso nunca quiso que estuviese terminado:

Ella temía ese momento y, cuando lo temía más profundamente, yo la llevé y la maté, y al mismo tiempo terminé el Cono (7 de abril), así Roithamer. Rodeo por las ciencias hacia la felicidad suprema, la muerte, así Roithamer. (Bernhard, 2010: 320)

El caso de la hermana de Roithamer resulta muy explícito y ampliamente tratado pero en *Trastorno* encontramos también a un personaje que guarda ciertos paralelismos con el protagonista de *Corrección*, el industrial de Hauenstein, que vivía en un pabellón de caza, compartiendo su soledad con su hermanastra, pabellón al que se había retirado para trabajar en una obra literaria sobre un tema de gran profundidad filosófica del que nunca hablaba. El industrial, que llevaba una vida sencilla, daba largos paseos para no descuidar su físico por el bosque de los alrededores de Hauenstein, y consideraba al bosque como <<la inmensa matemática metafísica perennemente verde>>. Pero la similitud más clara con

Roithamer y su proyecto es el hecho de que también el industrial, retirado en un pabellón en el claro de un bosque, y en su ingente obra, acabe por aniquilar a su hermana.

[...] ningún hombre podía soportar vivir en un aislamiento tan completo sin sufrir daños graves, gravísimos, en su inteligencia y su carácter. Sabido era que había hombres que, de repente, en el momento más crítico de sus vidas, a las que consideraban desde un punto de vista filosófico, buscaban una prisión, a la que se trasladaban y en la que se consagraban entonces a un trabajo científico o a una fascinación poético-científica. Y que esos hombres llevaban siempre consigo a su prisión a alguien que los quería. Y que la mayoría de las veces destruían, al principio despacio, a ese ser que habían llevado consigo y luego, tarde o temprano, se destruían a sí mismos. (Bernhard, 2011: 52-53)

La casa de los Höller fue el modelo para Roithamer pero una vez que tuvo la idea de construir el Cono necesitaba un lugar donde planificarlo todo sin verse distraído y donde su pensamiento pudiese fluir con ritmo adecuado para vislumbrar su proyecto. No había mejor lugar para ello que un sitio apartado, en el campo y cerca del propio bosque de Kobernauss, y ese lugar era la propia casa de los Höller, edificación que Roithamer estudia con detenimiento durante su estancia. Esa casa tenía una buhardilla en la parte superior que no se utilizaba y Höller se la cede de forma gratuita a Roithamer para realizar su trabajo porque para él es un honor alojar en su casa a un prestigioso científico proveniente de Cambridge, además de ser un amigo de la infancia. Así la buhardilla de los Höller se convertirá en su lugar de pensamiento y de planificación del cono. La buhardilla, al ser habitada únicamente por Roithamer, adquirirá poco a poco sus características y detalles, el lugar se verá transformado por el individuo aunque a nivel visual sólo haya añadido un montón de papeles. Su amigo, el narrador, cuando llega a la buhardilla ya se hace plenamente consciente de ello:

[...] todo este cuarto se orientaba únicamente al pensamiento y quien entraba aquí se veía obligado a pensar, el requisito previo era un pensar ininterrumpido, nadie hubiera aguantado aquí sin un pensar ininterrumpido, no hubiera aguantado ni el periodo más breve, quien entre en la buhardilla de los Höller tendrá que entrar en el pensamiento y, por cierto, en el pensamiento referido a la buhardilla de los Höller, tendrá que entrar simultáneamente en el pensamiento de Roithamer y tendrá que pensar ese pensamiento mientras viva en la buhardilla y, si interrumpe ese pensamiento, se volverá loco en ese instante o se morirá, pienso. [...] tenía que *ser el pensamiento de la buhardilla de los Höller*, el pensamiento referido exclusivamente a todo lo relacionado con la buhardilla de los Höller y con Roithamer y con el Cono. (Bernhard, 2010: 24-25)

Esta identificación entre el espacio y el ser que lo habita ya había sido anotado por Roithamer en sus reflexiones, lo que su amigo ve en la buhardilla que él ha utilizado durante seis años él lo ve en la casa de Höller. Paisaje, escenario y habitante establecen entre ellos, con el paso del tiempo, unas relaciones tan íntimas que acaban por identificarse, lo interior se ve reflejado en lo exterior porque lo ha construido o lo habita, y lo exterior encuentra su imagen en la persona porque ha llegado a configurarla hasta puntos de los que la persona no es consciente. Roithamer, que viene de pasar mucho tiempo en Cambridge, llega a identificar totalmente la casa con la persona del taxidermista Höller, lo que le fascina y le motiva su propia construcción:

[...] tuve inmediatamente la posibilidad de comparar, al contemplar a Höller y contemplar su casa y estudiar a Höller y estudiar su casa, y lo característico de Höller era también lo característico de la casa de los Höller, lo mismo que el interior de Höller era también el interior de la casa de los Höller, por el hecho de estudiar la casa de los Höller podía ver de pronto dentro de Höller, y a la inversa, al estudiar a Höller podía ver dentro de la casa de los Höller, una cosa era al mismo tiempo también la explicación de la otra. Hubiera podido decir sin más, así Roithamer, que el interior de Höller era el interior de su casa. Hubiera podido decir que la fuerza (o la debilidad) del carácter de Höller se expresaba muy claramente en el interior (y en el exterior) de su casa. (Bernhard, 2010: 264)

El narrador, amigo personal desde la infancia tanto de Roithamer como de Höller, una vez que ha llegado a la buhardilla donde tiene que examinar y ordenar todos los papeles que Roithamer le ha legado en su testamento, comienza a recordar la infancia de los tres amigos y, sobre todo, las diferencias existentes entre su familia y su localidad, Stocket, y la familia y la localidad de Roithamer, Altensam. Para ir de una a otra casa había que atravesar un bosque y, en el centro exacto, equidistante de las dos casas, era un claro, precisamente el claro de bosque donde Roithamer se suicidará.

Y había ocurrido a menudo que nuestros caminos, el suyo de bajada a Stocket y el mío de subida a Altensam, se cruzaran, se cruzaran en el lugar mismo en que está la mitad del camino, en el claro del bosque. Sobre ese claro del bosque, en el que nos encontrábamos a menudo, poniéndonos a hablar siempre enseguida de esa casualidad y de todo lo imaginable, escribió Roithamer una vez un pequeño artículo [...] referido sólo al claro, que fue muy importante en nuestra vida y todavía hoy sigue siendo muy importante en mi vida. (Bernhard, 2010: 78-79)

Cuando el narrador examina los escritos dejados por Roithamer encuentra uno fundamental que habla de Altensam, su lugar de origen, del bosque de Kobernauss y del Cono. Allí encuentra las opiniones que Roithamer tiene de su familia: de sus hermanos, a quien detesta, y de su hermana, a quien ama, pero también de su padre, alguien que ha sido obligado a abandonarse a sí mismo y a convertirse en alguien absolutamente inexpresivo y solitario por su madre, una persona embrutecida y vil con la que su padre se casó para tener descendencia. Su padre estará siempre paseando por un bosque gigantesco de toda clase de árboles en los alrededores de Altensam, ése será el único lugar que amará, un bosque que <<había venido volando de la forma más natural>> y al que Roithamer podía acompañarle siempre que guardara silencio. Sin embargo los paseos con su madre eran bien distintos, paseos por parajes naturales

serenos y relajantes que, a partir de la conversación y discusión que mantenían ambos, se transformaban por obra suya en parajes llenos de ira y miedo. El narrador encuentra en los escritos de Roithamer sus confesiones acerca de su madre y de esos paseos en los que cambiaban radicalmente el entorno que los acogía, otra vez los personajes configuran el paisaje, que no deja de ser un reflejo de sí mismos:

Cuando pienso sólo en todo lo que, en nuestros llamados paseos, se convertía en disputa con regularidad y pasajera obsesión, sólo íbamos siempre a pasear por la Naturaleza para disputar, a través de bosques, y disputábamos, a través de prados, y disputábamos, a través de nuestros jardines, y disputábamos, incluso en las riberas, que siempre habían sido ejemplos de la mayor calma, disputábamos, transformando esas riberas en poquísimo tiempo en un paisaje que se había vuelto ruidoso, maligno, y en el que podían oírse nuestras voces lanzadas una contra otra, nada más que insultos, así Roithamer, río arriba y río abajo. (Bernhard, 2010: 295)

Höller, Roithamer y el narrador, cuando eran niños, vivían cada uno a una distancia distinta pero en el mismo camino hacia la escuela y todos los días iban juntos atravesando paisajes muy diversos durante kilómetros. El camino de todos los días contenía bosques, claros, riberas, prados, acantilados, etc. y todos y cada uno de estos elementos se volverá preeminente en la vida de los personajes y configurador de sus personalidades. Cuando, ya fallecido Roithamer, el narrador conversa con Höller en su casa, continúa recordando la infancia y comentándola con su interlocutor, y en esta conversación encontramos un fragmento que revela la importancia y el elemento constitutivo que representa el paisaje en la configuración del individuo en la novela de Thomas Bernhard.

[...] la mayor parte del tiempo teníamos miedo en nuestro camino de la escuela, yo calificué *nuestro camino de la escuela de el camino de mi vida*, ya que nuestro camino de la escuela era absolutamente comparable, con todas sus peculiaridades, acontecimientos, posibilidades e imposibilidades, al camino de mi propia vida y, probablemente, al camino de la vida de Höller, ya que el camino de nuestra vida había sido siempre un camino difícil, [...], un camino que teníamos que recorrer

diariamente a través de peñas y bosques, [...] en el que tuvimos todas las experiencias que más tarde hemos tenido siempre, todo lo que más tarde ocurrió había ocurrido ya de algún modo en ese camino de la escuela nuestro, ese miedo que tenemos hoy a menudo lo tuvimos ya en nuestro camino de la escuela, esos pensamientos, estrechamente relacionados con el miedo los seguimos teniendo hoy una y otra vez, [...] el camino de la escuela fue siempre para nosotros como el camino de la vida, sencillamente un *viacrucis* pero, sin embargo, también siempre *un camino de todos los descubrimientos posibles y de la felicidad suprema*, que no se puede describir. (Bernhard, 2010: 128-129)

Los niños que recorrían ese camino hacia la escuela no dejaban de ser niños del campo austriaco lejos de la ciudad y, precisamente en este entorno, hay algo que Thomas Bernhard resalta en las dos obras, la relación de la vida en el campo con la infelicidad y con el suicidio. Esto es algo que diferencia radicalmente a Bernhard con otros autores estudiados en este bloque como Martin Heidegger, María Zambrano o Henry David Thoreau. La concepción de la vida rural en estas obras de Thomas Bernhard es absolutamente pesimista y muy crítica con las gentes que la llevan a cabo, aunque no les otorgue toda la carga de la culpa ya que es el paisaje el que acaba por trastornar a las personas. En *Trastorno* el médico le cuenta a su hijo la historia del maestro recientemente fallecido que, cuando era niño, se perdió en el bosque con su abuela, algo que aceleró la muerte de ésta y que dejó marcado para siempre al futuro maestro.

Durante la comida, mi padre dijo además lo siguiente sobre el maestro muerto: de niño había ido con su abuela a coger zarzamoras a un bosque intrincado, y los dos se habían perdido por completo. Habían buscado y rebuscado la salida del bosque sin encontrarla. De repente se había hecho de noche, y habían seguido sin encontrar la salida. Por último, los dos, abuela y nieto, se habían acurrucado en una hondonada y habían pasado la noche así, estrechamente abrazados. Al día siguiente tampoco pudieron salir del bosque. Y otra vez pasaron la noche en una hondonada. Sólo en la tarde del segundo día habían encontrado de pronto una salida del bosque, aunque en dirección totalmente opuesta a la de su Salla natal. Completamente agotados, habían conseguido llegar a la vivienda más próxima, un caserío.

Aquella experiencia, que había influido en el rápido fallecimiento de la abuela, había echado a perder al nieto, que no había cumplido aún seis años, para toda la vida.

Mi padre dijo que de catástrofes ocurridas a un hombre se podía deducir más tarde la existencia de daños tempranos, a veces muy tempranos, en su cuerpo y en su alma. (Bernhard, 2011: 58-59)

También aquí un hecho de la infancia en relación con el paisaje será decisivo para toda la vida del personaje. El maestro, que había vuelto a su casa natal después de cumplir condena por las <<reiteradas relaciones que mantenía con un muchacho nervioso>>, había adquirido, en los últimos meses de su vida, un dominio asombroso del dibujo a pluma y sus obras eran tremendamente <<autodestructivas>>, en opinión del médico. Los últimos meses, totalmente convaleciente, los pasó tendido en una cama desde donde podía ver dos ríos, y en palabras del médico <<toda esa horrible Naturaleza puede reconocerse en sus dibujos >>, antes de morir en presencia suya de <<desgarro del corazón>>, también en palabras del médico. <<En el rostro del maestro moribundo [...] había visto con claridad la acusación de un hombre contra un mundo que no había sabido comprenderlo>>. Toda esta deriva, según sugiere el relato, había comenzado aquel día en el bosque.

En el caso de *Corrección* el narrador, todavía recordando su infancia con Höller, recuerda el momento en que se encontraron al maestro de la escuela colgado, se había suicidado por unas calumnias que le habían lanzado los campesinos de los pueblos por la relación que tenía con un alumno, algo que, como remarca el narrador, nunca se pudo demostrar. Ese suicidio será un hecho decisivo para los tres personajes que de niños encontraron el cuerpo del maestro. En el recuerdo el narrador nos habla de esa relación entre la gente de comarcas y la infelicidad, algo que les marca de por vida aunque se hayan marchado a la ciudad:

En general, nosotros, como ocurre siempre con los niños en esas comarcas, que se llaman apartadas del mundo, nos habíamos enfrentado ya muy pronto con el suicidio, la infelicidad individual que reina permanentemente en esas comarcas y, como consecuencia, la infelicidad general, llevaba anualmente a docenas de suicidios en un radio de lo más reducido, como consecuencia también de las opresivas condiciones atmosféricas de la baja montaña, aquí, todos tendían *siempre* al suicidio, porque creían siempre ahogarse por el hecho de no poder cambiar por nada su posición, todos tenían conciencia de esa desventaja debida a su nacimiento en esta región, y tampoco servía de nada, como se ve, que uno de los más amenazados, como Roithamer, una de esas personas que actúan movidas por la cabeza, y no, como todas en general, por el sentimiento, [...] no importa a dónde hubiera ido ni a dónde hubiera huido, estaba expuesto a esa desventaja causada por su región natal y por la condición depresiva. (Bernhard, 2010: 137)

Una reflexión semejante sobre la condición depresiva y sobre el tema del suicidio en las zonas rurales de Austria la lleva a cabo el príncipe Sarau, personaje que abarca prácticamente la mitad del contenido de *Trastorno*, al que el médico visita regularmente para intentar paliar los efectos de su insomnio. El príncipe vive en un castillo aislado en lo alto de una colina en compañía de su hija y dos hermanas con las que tiene muy poca relación y que habitan allí viendo pasar los días y esperando compañía en un entorno decadente. Sobre el suicidio dice el príncipe:

[...] el mundo es, en el fondo, un sistema totalmente carnavalesco. A las mujeres el tiempo se les hace cada vez más largo; para mí, es el más corto de los tiempos largos. Mi estado: absoluta ataraxia. El suicidio, dijo el príncipe, un climaterio. Tenemos el mayor porcentaje de suicidios de Centroeuropa. ¿Por qué? Hasta la fecha, hasta mediados de siglo, no hemos sabido desarrollar al máximo otro tema que el suicidio. Todo es suicidio. Lo que vivimos, lo que leemos, lo que pensamos... son instrucciones para suicidarse. (Bernhard, 2011: 150)

Lo que les lleva al suicidio no sólo es la intrincada y compleja relación que los personajes mantienen con los que les rodean y consigo mismos, el destructor mundo interior que soportan, sino que también existe algo en el paisaje que les rodea que les trastorna, les vuelve autodestructivos, viles y

actúa de condicionante de sus conductas, un elemento determinante en sus vidas como ya había esgrimido el narrador de *Corrección*. El propio príncipe es consciente de esto, y lo pone de manifiesto al hablar del castillo y del clima en el que vive:

[El príncipe] dijo que en Hochgobernitz se producían con frecuencia trastornos durante semanas. “¿Los motivos?” preguntó. “No soy yo sólo el afectado por esos trastornos” dijo; “todos se ven afectados por ellos. Vivimos en un edificio que, en contra de lo que pudiera creerse, no es grande, sino pequeño, pero estamos a cientos de miles de kilómetros unos de otros. Si nos llamamos, no nos oímos. El tiempo atmosférico nos gobierna durante semanas, es un desastroso sistema nervioso elemental. Hasta que llegamos a un grado total de postración en el que, de pronto, empezamos a hablar otra vez, a ayudarnos mutuamente; empezamos a comprendernos para, enseguida, resultarnos más incomprensibles que nunca. (Bernhard, 2011: 140)

Al príncipe tanto su familia como sus vecinos más próximos, que son pocos, le tienen por loco, aunque es evidente que tiene claros signos de demencia, una demencia que en determinados puntos de su discurso, sobre todo en los más críticos con la política y la sociedad, se tornan absolutamente clarividentes. En su caso a Roithamer también se le toma por loco, pero no en su pueblo natal sino en el mismo Cambridge entre la comunidad de científicos y profesores universitarios. Primero por construir un cono habitable para su hermana pero además por construirlo en el centro geométrico exacto de un bosque, punto que según todos los expertos es imposible de calcular aunque él lo haya hecho y lo haya demostrado. Y, sobre todo, se le toma por loco por hacer todo esto para que en el porvenir viva su hermana en un estado de felicidad suprema. El hecho de que le tomen por loco le hace alcanzar un estado de total irritación que él es capaz de sublimar y de transformar en energía creadora para su proyecto. <<Sin esa irritación y ese desprecio no hubiera podido alcanzar jamás mi objetivo, entonces hubiera sido sencillamente demasiado débil para ello>>. El problema, y lo que supone la corrección

final, es la muerte de su hermana que será a su vez su propia muerte, la culminación de su vida. El final, la culminación de una vida y una obra, se hallará en el claro del bosque.

Podemos existir con la máxima intensidad mientras vivimos, así Roithamer (7 de junio). El fin no es ningún proceso. Claro del bosque. (Bernhard, 2010: 336)

Esta sentencia, con la que finaliza *Corrección*, es importantísima y puede resultar muy esclarecedora si sabemos desentrañarla. De la misma forma que su vida ha sido su obra el bosque de Kobernauss y el claro del bosque situado en su centro son imágenes de su vida y de su entorno, por eso construye el cono ahí. Ya hemos visto en el recorrido por estas dos novelas de Bernhard la correspondencia e identidad del individuo y del paisaje. Este bosque puede ser concebido como la representación simbólica de la vida del propio Roithamer: un lugar oscuro, encrespado y misterioso, marcado por experiencias no menos agrestes de su infancia y por la continua incompreensión de todos los que le rodean, lo cual le hace tan hermético como los escritos firmados por él que después heredará su amigo, el narrador anónimo, justo la única persona que los puede ordenar y comprender porque lo conoce desde la infancia, lo ha comprendido y ha compartido con él mucho tiempo de sus vidas y de sus paisajes. Un bosque oscuro, su propia vida, que recorre sin rumbo (de ahí su paso por las distintas ciencias y disciplinas del saber) hasta que a lo lejos divisa un claro, el lugar de la luz, el lugar en el que decidirá culminar su vida con su gran obra. Esta obra será dedicada a la persona que más quiere y que le hizo posible aguantar y superar su infancia: su hermana. No es casualidad que el claro del bosque esté en el centro geométrico exacto del bosque de Kobernauss, es también el centro de su vida, el lugar en el que encuentra la luz y el sentido, el lugar elegido para la felicidad suprema.

Para la sustentación estable de un cuerpo es necesario que tenga al menos tres puntos de apoyo que no estén en línea recta. (Bernhard, 2010: 7)

Pero la luz ciega, su hermana muere a causa suya y él lo sabe. El cono, ejemplo perfecto de la cita que se acaba de mencionar y que figura como prólogo a la novela, es la imagen de sí mismo y también de su hermana, que no soporta el ingente trabajo que ha hecho Roithamer y pierde el equilibrio de tal forma que muere por una enfermedad desconocida. Ése es el mismo equilibrio que pierde el propio Roithamer cuando finaliza el cono y su hermana muere.

Cuando, además de su propio peso, actúan sobre un cuerpo fuerzas exteriores, se vuelca sobre un lado de la superficie de apoyo [...]. Siempre fuimos demasiado lejos, así Roithamer, y por eso fuimos siempre hasta el límite extremo. Pero atravesarlo no lo atravesamos. (Bernhard, 2010: 335)

Su vida y su obra encuentran la culminación en el claro de bosque donde hace su construcción, pero ésta no es para vivir en ella, y ahí está su última y gran corrección, la felicidad suprema no se da en una vida futura sino en la muerte. Por eso llega hasta el límite extremo pero no lo atraviesa. Muere ahí, habiendo visto la luz en el centro exacto del bosque. Y cerrará el círculo suicidándose en el claro de bosque de su infancia.

Esto en cuanto al personaje de Roithamer. Hablando de forma más general sobre *Trastorno* y *Corrección* en el contexto del tema que nos ocupa en este estudio es fundamental resaltar la capacidad del individuo para crear el paisaje, haciéndole prácticamente una imagen especular de sí mismo, y la capacidad del paisaje para influir y configurar al individuo, hasta el punto de trastornarlo totalmente, hacerlo caer en la demencia y llevarlo al suicidio. Es un viaje de ida y vuelta en el que todo influye en todo. El bosque en Thomas Bernhard es paradójico en sí mismo e incluye un elemento trágico, el elemento que descubríamos en las palabras <<bosque,

monte alto, tala>> del actor del Burg que, en su momento de lucidez y clarividencia, se da cuenta de que para vivir en la naturaleza libre y convertirse <<en alguien a quien se deja tranquilo>> debería haber tenido otra vida, haber nacido en un entorno lejos de la ciudad, algo que ya es imposible porque ha nacido donde ha nacido y es quien es. Sin embargo, para aquellos que él envidia por vivir en ese entorno las circunstancias no son menos favorables. No tienen que hacer frente a la hipocresía y la falsedad de la sociedad urbana pero sin embargo el entorno natural les lleva a trastornos o a desarrollar personalidades solipsistas, embrutecidas, viles y obsesivas. El entorno configura al habitante y el habitante al entorno, el problema del ser humano es que siempre quiere estar en otro lugar. El único que está donde quiere y donde sabe que debe estar es Roithamer, que acude al bosque de Kobernauss para realizar el gran proyecto de su vida y alcanzar la felicidad suprema, la muerte. Recuperamos en Bernhard el aspecto de lo oscuro y sombrío del bosque, también el bosque de las transformaciones de la personalidad del individuo pero, al contrario que en el bosque medieval, no hay una aventura, una maravilla o una revelación que lleve al personaje a una metamorfosis en un ser humano más íntegro o de mayor catadura moral. Recuperamos sobre todo el carácter opaco del bosque ya que, al contrario que en Heidegger o Zambrano aquí el bosque no abre claros que permitan la revelación o la desocultación del ente. El único claro que permita la revelación será el de Kobernauss, que traerá a Roithamer la verdad suprema de la vida que es la muerte, la suya propia y la de su hermana.

5.- El ejemplo de los *Walden*

Walden es el nombre de una laguna situada cerca de la ciudad de Concord, en Massachusetts, en cuyas inmediaciones vivió, solo en el bosque, Henry David Thoreau, filósofo norteamericano de mediados del S. XIX considerado por muchos el padre espiritual de los escritores que se autoproclaman contrarios a la civilización norteamericana y uno de los representantes máximos del anarquismo liberal de su siglo.

Pero *Walden*³³² inspiró, ya en el S.XX, la creación de dos novelas que toman su nombre para el desarrollo de utopías sociales. Si Thoreau fue un solitario que vivió varios años en el bosque y escribió sus reflexiones, su experiencia llevó a que muchos se preguntasen cómo sería si un grupo más o menos numeroso de personas hiciesen lo mismo. Así, el psicólogo norteamericano B. F. Skinner escribió *Walden dos*, su única novela, en la que un grupo de unas mil personas crean una nueva sociedad en un entorno natural. Y más tarde su discípulo Rubén Ardila escribirá *Walden tres*, donde todo un país llevará a cabo esta utopía psicológica. En este capítulo compararemos los tres *Walden* para ver las similitudes y diferencias y para extraer qué nos dice sobre el bosque el conjunto de estas obras en el eje individuo - sociedad.

Empecemos por Thoreau. Su marcha al bosque es la huida coherente y meditada de un hombre decepcionado ante la deriva que toma la sociedad de su tiempo, una sociedad que convierte al hombre particular en objeto e instrumento incapaz de reflexión y de crítica. Ya había estado en prisión por negarse a pagar los impuestos ante un gobierno que repudiaba

³³² THOREAU, Henry David. *Walden o la vida en los bosques* (1854). Edición, traducción y notas de Carlos Sánchez Rodrigo. Barcelona: Editorial Juventud, 2010. Pág. 19-20.

moralmente y que para él no contaba con legitimidad, su retirada al bosque es su negativa a formar parte del engranaje de una sociedad que detesta por haber degradado al ser humano. Pero hay en su marcha al bosque algo específicamente americano, como señala Harrison³³³ siguiendo la estela de una de las obras críticas más destacables escritas a partir de *Walden: Los sentidos de Walden*³³⁴ de Stanley Cavell. América fue la tierra de las ilusiones perdidas, de las promesas incumplidas, cuyo experimento de libertad había acabado ya en los tiempos de Thoreau. Como indica Cavell, la Revolución americana nunca se llegó a dar ya que los colonos lucharon contra la metrópolis y, a pesar de haber vencido, nunca se liberaron de las causas que les impelió a intentar emanciparse, y acabaron por continuar sujetos a las mismas condiciones de vida que tenían con Inglaterra abrazando una economía y una política similares³³⁵. Thoreau, siendo consciente de ello, y de que la libertad fue el gran valor que decían perseguir los americanos y con el cual se identifican como nación, decide él mismo separarse de su propia sociedad y ser <<most radically American>> (Harrison, 1992: 221).

Lo que a nosotros nos ha llegado es el ensayo escrito por él cuyo título toma el nombre de la laguna. En *Walden* Thoreau muestra sus reflexiones sobre los motivos que le llevaron al bosque y su vida en soledad. Al ser publicado años después de su estancia en la orilla de la laguna el texto fue revisado y corregido varias veces, por lo que encontramos fragmentos escritos en el bosque y otros escritos con posterioridad, lo que otorga a sus experiencias la serenidad y la coherencia que produce el paso del tiempo. La coherencia en la elección de su marcha como en sus pensamientos ya

³³³ HARRISON, *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 220-232.

³³⁴ CAVELL, Stanley. *Los sentidos de Walden* (1981). Trad. de Antonio Lastra. Valencia: Pre-textos, 2011.

³³⁵ *Ibid.* Pág. 32.

nos lo advierte con prontitud al hablar del uso que hará de la primera persona en el texto:

En la mayoría de libros, el yo o primera persona es omitido; en éste se conserva; en cuanto a egotismo, ésta es la principal diferencia. Es corriente olvidarse de que, a fin de cuentas, es siempre la primera persona la que habla. Y yo no diría tanto de mí si hubiese quien me conociera mejor. (Thoreau, 2010: 19-20)

Thoreau es absolutamente consciente de lo que puedan pensar sus vecinos y sus contemporáneos sobre él y su modo de vida después de haber abandonado la enseñanza y cerrado su fábrica de lápices pero esto no le preocupa lo más mínimo porque en todo momento él es consecuente con su pensamiento y su moral, al lado de lo que él ha decidido y de lo que piensa de sí mismo la opinión pública pierde toda su importancia:

Débil tirano es la opinión pública si se la compara con la que de sí guarda cada individuo en particular. No es sino lo que piensa el hombre de sí mismo lo que fragua su destino. Autoemancipación incluso en los confines más remotos de la fantasía y de la imaginación. (Thoreau, 2010: 24)

Es el ser humano individual el que ha de hacerse dueño de su propio destino, un destino meditado y fraguado en su única voluntad y con sus propias fuerzas. En un país que se ha dejado llevar por el ruido, el engaño, la opinión sin conocimiento y la manipulación, Thoreau se convertirá en la excepción que intente recuperar los orígenes de los pioneros en busca de la profundidad de la vida, de sus hechos esenciales³³⁶. Y continúa, hablando también sobre la figura del filósofo, que en muchos de sus colegas ha visto degenerada en alguien que ya no ama la sabiduría, en un sujeto pensante que habita en la universidad y cuya vida ni siquiera se obliga a que sea coherente con lo que piensa:

³³⁶ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 225.

Ser filósofo no consiste meramente en tener pensamientos sutiles, ni siquiera en fundar una escuela, sino en amar la sabiduría hasta el punto de vivir conforme a sus dictados una vida sencilla, independiente, magnánima y confiada. (Thoreau, 2010: 33)

Lo que Thoreau buscaba en el bosque era, en gran medida, lo que había echado de menos en su vida urbana, un contacto directo con la naturaleza que le despojase de todo aquello que no fuera absolutamente necesario y que le revelase de forma clara la verdad esencial de la vida del hombre en la tierra, fuera ésta la que fuera. Thoreau va al bosque como alguien que quiere probar el sentido de vivir en la tierra, no es como un santo medieval que va con una verdad preestablecida. No quería imponer su verdad sino, en su relación con la tierra, dejar que ella se mostrase. Aquello que le fuese revelado, fuese lo que fuese, lo daría a conocer al mundo:

Fui a los bosques porque quería vivir con un propósito; para hacer frente sólo a los hechos esenciales de la vida, por ver si era capaz de aprender lo que aquélla tuviera por enseñar, y por no descubrir, cuando llegase mi hora, que no había siquiera vivido. No deseaba vivir lo que no es vida, ¡es tan caro vivir!, ni practicar la resignación, a menos que fuera absolutamente necesario. Quería vivir profundamente y extraer de ello toda la médula; de modo tan duro y espartano que eliminara todo lo espurio, haciendo limpieza drástica de lo marginal y reduciendo la vida a su mínima expresión; y si ésta se revelaba mezquina, obtener toda su genuina mezquindad y dársela a conocer al mundo; pero si fuera sublime, conocerla por propia experiencia y ofrecer un verdadero recuento de ella en mi próxima manifestación. (Thoreau, 2010: 119)

Antes de instalarse y construir su cabaña en Walden Thoreau pasó un tiempo yendo de finca en finca y cultivándolas junto a sus propietarios para decidir si se quedaba allí o buscaría otro lugar, esto le hizo sacar una conclusión adelantada: todo dependía de él mismo porque el hombre singular es capaz de crear su propio paisaje: <<Donde quiera que me

sentara podía vivir, de manera que el paisaje se irradiaba desde mí mismo>>>. (Thoreau, 2010: 108). Ese paisaje configurado a partir de sí mismo es consecuencia de la íntima unión que tiene con la naturaleza y con el universo, una unión espiritual de carácter místico que le hace disolverse en los elementos y ser uno con el cosmos. El bosque le ha hecho encontrarse definitivamente a sí mismo fuera de los convencionalismos y el alejamiento de la sociedad urbana hacia la naturaleza, de tal forma que él mismo se siente reconocido, desde su ubicación geográfica precisa, con los elementos del universo:

Yo descubrí que mi casa se hallaba ubicada precisamente en una parte así del universo (alejado de todo ruido y molestia), retirada y siempre nueva y sin mácula. Si valiera la pena el establecerse en unas regiones próximas a las Pléyades o Hyades, a Aldebarán o a Altair, ahí es donde yo me encontraba, o por lo menos a semejante distancia de la vida que había dejado atrás, reducido y centelleando con rayos igual de finos a mi vecino más próximo, quien sólo podría verme en noches sin luna. Así era la parte de la Creación que yo colonicé. (Thoreau, 2010: 116)

Desde su perspectiva holista, el paradigma que Thoreau tiene del universo es el de un todo orgánico en el que cada elemento es un espejo o reflejo de los demás y del todo. Un ejemplo que menciona es la imagen de un día como microimagen del clima de todo un año, donde las fases de las estaciones encuentran sus correlatos en las distintas horas del día. El ser humano es parte integrante de la naturaleza y él es también su propia imagen, pero su espectro de visión es más amplio que el de los animales ya que él puede dominar los instintos o, más bien, aprender a vivir con ellos, porque no será la visión dualista del ser humano la que domine en Thoreau. Yendo directamente a este esquema orgánico en el que cada elemento es imagen del resto y del todo, el filósofo norteamericano reflexiona y extrae sus conclusiones sobre su visión del lago y de los elementos que lo conforman. En ese momento él se ve como parte de la

Creación y como el que puede ser consciente de ello gracias a su actitud serena y su contacto directo con la naturaleza:

[...] no puedo evitar la asombrosa sensación de hallarme causalmente en el laboratorio del Artista que nos creó, al mundo y a mí, y de haber llegado en el momento en que con la máxima energía se está trabajando en ese talud, que se dota generosamente de formas inéditas. En cierto modo, me siento más cerca de las partes vitales del mundo, puesto que este desbordamiento arenoso es una masa foliácea semejante a las entrañas del cuerpo de un animal. Así, no es raro que se encuentre en esa arena el origen de la hoja de una planta. Ni ha de extrañar que la tierra se manifieste externamente en forma de hojas, de tanto como labora internamente con esta idea. Los átomos han aprendido esta ley y la tienen presente, y la hoja del árbol puede contemplar ahí su prototipo. (Thoreau, 2010: 375)

Incluso el bosque toma la forma del ser humano, o algún conjunto de elementos del bosque adquieren la forma de algún órgano del ser humano. De igual modo que el paisaje influye en la persona y, en cierto modo, la configura al revelarle verdades fundamentales, la persona se ve reconocida en el paisaje y encuentra sus rasgos y su imagen en él. Todo es uno en un camino de ida y vuelta donde cada elemento constituye a los demás. Evidentemente, esta imagen depende y está cargada de poesía o de un sentimiento poético del mundo, pero en este sentido todo el ensayo de Thoreau, así como su cosmovisión, sigue esta línea de corte heredero del romanticismo, el trascendentalismo americano que iniciaron Walt Whitman o Ralph Waldo Emerson:

Un lago es uno de los rasgos más bellos y expresivos de un paisaje. Es el ojo de la tierra; y en mirándose en él descubre el observador la profundidad de su propia naturaleza. Los árboles acuáticos de la orilla son las finas pestañas que lo enmarcan, y las frondosas colinas y acantilados en torno, sus prominentes cejas. (Thoreau, 2010: 234)

Sólo el ser humano es capaz de salir de este esquema orgánico en el que todo es imagen del resto a través de su voluntad y de su moral. El ser

humano vive en una continua lucha interior de acercamiento y alejamiento, en una lucha entre el bien y el mal, la virtud y el vicio. La virtud consiste en vivir de acuerdo con la naturaleza y sus verdades esenciales, esa máxima tan antigua en la historia de occidente pero que occidente ha olvidado a lo largo de su historia. Si el hombre vive en la naturaleza y de acuerdo con ella encontrará el equilibrio y logrará escuchar la música de las esferas, aquella idea pitagórica que Thoreau recoge:

Todo nuestro vivir posee una moral sorprendente. Jamás se da un instante de tregua entre la virtud y el vicio. La bondad es la única inversión que no fracasa. En la música de arpas que vibra por todo el mundo es esa insistencia en ello lo que nos conmueve. (Thoreau, 2010: 272)

La relación íntegra, física y espiritualmente (ya que todo es uno) con la naturaleza es la que sitúa a la persona en el equilibrio de quien siente y se da cuenta del lugar que ocupa en el mundo. Para ello es necesario estar despierto, tener voluntad y crear uno mismo su propia vida emancipada de la opinión general. El medio natural, a su vez, nos exige estar despiertos para ser capaces de oír su llamada, rastrear sus huellas e interpretar sus señales, y nos devuelve, en su contacto diario, una vigilia aún mayor que la que poseíamos cuando llegamos a él. Pero la vida urbana, sometida a la superficialidad y al convencionalismo, nos impide el despertar:

Cerrando los ojos y dormitando, en cambio, dejando que las apariencias les engañen, los hombres establecen y confirman por doquier su vida diaria de rutina y hábito sobre bases puramente ilusorias. (Thoreau, 2010: 125)

En su periodo solitario en el bosque Thoreau alcanza una elevación en la serenidad de una vida sin sobresaltos mayores que los que la naturaleza salvaje le puede causar. Pero, precisamente, aun sabiendo que está llevando una vida de elevación espiritual, siente el reclamo y la

inclinación hacia un instinto salvaje que no menosprecia porque le devuelve a la simplicidad del animal. Es una doble vertiente que asume sin problema.

De regreso al hogar a través de los bosques, con mi sarta de pescado a cuestras y la caña a rastras, observé el paso furtivo de una marmota por la senda y me invadió de pronto una extraña sensación de alegría salvaje que me hizo desear su captura, para devorarla seguidamente en crudo; no es que me sintiera hambriento entonces sino de la naturaleza salvaje que aquélla representaba. Y el caso es que, una o dos veces, mientras vivía junto a la laguna, me sorprendí vagando por el bosque con extraño abandono, como sabueso hambriento en busca de venado que devorar. Ningún bocado me habría resultado entonces demasiado bárbaro, pues las escenas más feroces se me habían hecho increíblemente familiares. (Thoreau, 2010: 262)

El bosque, por un lado, le ha llevado a una superioridad ascética fuera del consumismo y de los convencionalismos de la sociedad de su tiempo pero, por otro lado, le ha hecho recuperar el instinto animal del cazador, un instinto que le hace formar parte de la naturaleza porque vive en ella y la mira desde dentro. Además su vida en el campo le ha hecho recuperar el vigor físico, <<en resistencia física y contento era primo hermano del pino y de la roca>>. Siendo consciente de esta particular duplicidad no rechaza ninguno de sus términos, <<no aprecio ninguno menos que el otro>>. Incluso en la imagen que tiene de la naturaleza ésta adquiere muchas veces una apariencia cruel. Esta crueldad forma parte de un universo rico y lleno de formas en el que muchas deben morir para servir de alimento a otras en un medio natural vasto y denso. Cualquier animal, incluido el hombre, puede morir en cualquier descuido o a causa de algún accidente en un momento cualquiera, la naturaleza recogerá su cuerpo y alimentará con él a otros seres. Aunque tengamos la percepción de crueldad, nuestro cuerpo dará la vida a otros:

Son tantas las posibilidades de accidente que penden sobre nosotros, que no deberíamos siquiera pensar en ellas. El hombre consciente conserva la impresión de que existe una inocencia universal. El veneno, a fin de cuentas no envenena, y no hay ninguna herida mortal. La compasión es una postura que no puede aplicarse por sistema. (Thoreau, 2010: 389)

El hombre puede vivir de muchas formas con respecto al medio natural y tiene muchas maneras de afrontarlo. En cuanto al conocimiento de este medio, y en cuanto a cercanía y unidad con los elementos del entorno, el cazador y el pescador son mucho más aptos que el filósofo, que lo abordaría en muchos casos de forma experimental y “desde afuera”:

Los pescadores, cazadores, leñadores y otros que pasan su vida en campos y bosques, y que de manera muy peculiar forman parte de la Naturaleza misma, se encuentran a menudo en disposición tanto más adecuada para observarla de cerca, en los intervalos que jalonan su quehacer, que los poetas y filósofos, que la abordan expectantes. (Thoreau, 2010: 263)

Sin embargo, cuando habla de los visitantes que tenía en su cabaña, niños que recogían bayas, trabajadores del ferrocarril, pescadores y cazadores, poetas y filósofos, etc. <<en suma, peregrinos honestos todos, que acudían a los bosques en busca de libertad, dejando la villa a sus espaldas>>, todos venían a preguntarle sobre su experiencia de vida solitaria en los bosques, con curiosidad, muchos preguntándose si eso era realmente posible, y se cercioraban de que sí, evidentemente lo era, independientemente de que estuviesen dispuestos a abandonarlo todo o no. Allí hizo algunos amigos, también personas singulares y solitarias que le visitaban con cierta frecuencia, entre ellos menciona a un poeta. Si antes había hablado negativamente sobre el filósofo y el poeta en comparación con el pescador y el cazador ahora recuperaba para el poeta un lugar especial en su

relación con el mundo y en su capacidad para abrirse camino ante las dificultades del medio natural y el temor que éste puede producir.

Pero era un poeta quien venía a mi refugio desde más lejos, salvando las nieves más densas y las tempestades más estremecedoras. Un labrador, un cazador, un soldado, un periodista e incluso un filósofo podían ceder al temor, pero nada intimida al poeta, pues es el amor lo que le mueve. (Thoreau, 2010: 330)

No perderá nunca su benevolente actitud hacia los poetas y en general hacia la literatura. Hay cosas que el pensador norteamericano se lleva consigo a los bosques y entre sus pertenencias se cuentan, sobre todo, libros. Sus lecturas en la orilla de la laguna serán, fundamentalmente, las obras de Catón, la *Ilíada* y los *Vedas* y poemas orientales. De ellos extrae la sabiduría que siempre ha existido y que es universal porque está dada al hombre despierto, por ello son libros de “proyección mundial” que se hallaban ya escritos en las cortezas de los árboles, responden a una sabiduría inmemorial que ha sido reservada a aquellos que no exigen respuestas de forma violenta, como decía Zambrano, mediante el cálculo y el sistema cerrado y mecánico del pensamiento. En ese sentido los rasgos románticos del pensamiento de Thoreau no comparten los del idealismo alemán de su siglo.

Mi residencia era más adecuada que una universidad no sólo para la reflexión sino para las lecturas serias, y aunque me hallaba fuera del alcance de la biblioteca ambulante ordinaria, estaba más influido que nunca por aquellos libros de proyección mundial, cuyas frases fueron primeramente escritas en cortezas de árboles, y que ahora no son sino copiadas, de tiempo en tiempo, en papel de hilo. (Thoreau, 2010: 129-130)

En esta relación de cercanía y de contacto directo con los elementos naturales al ser humano se le revela la simplicidad de la vida y sus leyes, una simplicidad que a la par es insondable, inmarcesible, que ni siquiera se puede escudriñar. Su exégesis nos lleva al misterio, tenemos la

necesidad de conocer pero la naturaleza nos supera en fuerza y riqueza y nos empuja a reconocer su grandeza y su superioridad. Pero esto no quiere decir que el ser humano deba cerrarse en sí mismo y dejar de escuchar a los elementos que le rodean. Hay una relación dual de deseo y repulsa en cuanto al conocimiento de la naturaleza, que no se nos muestra opaca pero sí inexpugnable:

Tenemos necesidad de ser tonificados por la naturaleza agreste. [...] Pero al mismo tiempo que intentamos explorar y aprender, deseamos que todo siga misterioso e inexpugnable, que la tierra y el mar sean infinitamente salvajes, ariscos e insondables, puesto que en realidad tal son. Jamás nos cansamos de la Naturaleza; y es preciso que nos confortemos con la vista de su fuerza inagotable [...]. Necesitamos ver superadas nuestras propias limitaciones, ver criaturas que viven libremente donde nosotros no osamos aventurarnos. (Thoreau, 2010: 388-389)

La respuesta a muchas preguntas no existe quizá porque la pregunta es un error, porque preguntamos e intentamos buscar la respuesta en un ente que jamás necesitó preguntarse nada, que simplemente se muestra de esa forma espontánea y misteriosa que jamás podremos desentrañar. Harrison y Cavell piensan en esta falta de respuestas como la verdadera forma del ser humano de habitar la tierra³³⁷. Desde su punto de vista, lo que hace que Thoreau vaya al bosque, ese hecho esencial de la vida, es lo mismo que allí encuentra: la pérdida. La pérdida de la respuesta al sentido de la vida que anhelamos. Vamos a la naturaleza, huyendo del mundo social, para perdernos en ella, y en esta pérdida y este extrañamiento nos encontramos a nosotros mismos porque nos encontramos habitando en el extrañamiento de una naturaleza que no tiene por qué asumir ninguna responsabilidad de nuestra vida y que sigue su curso con o sin nosotros. El ser humano crea sociedades para dotar de sentido a su existencia y para dotarse de unas

³³⁷ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 226-230. CAVELL. *Los sentidos de Walden...*, *op. cit.*, Pág. 71-73

seguridades que no tiene en el medio natural, y al vivir en esa sociedad (y más en la sociedad que tiende a la hipertrofia) pierde la consciencia del hecho esencial de la vida: el extrañamiento ante un mundo que no ofrece respuestas. Thoreau, en su viaje interior y exterior a los bosques, recupera ese extrañamiento y lo acepta, y al aceptar la pérdida se convierte en efectivamente, radicalmente, libre³³⁸. Siendo consciente de ello, muestra su gratitud y su asombro. Así lo confirma en uno de los fragmentos más importantes y bellos del texto:

Tras una calma noche de invierno me desperté con la sensación de que mientras dormía me había sido formulada una pregunta a la que yo había tratado en vano de responder en medio de mi sueño. ¿Cómo, cuándo, dónde? Pero surgió con el amanecer la Naturaleza, en la que viven todas las criaturas, atisbando por mi ventana con rostro satisfecho y sin pregunta alguna en mis labios. Desperté, pues, a una cuestión ya resuelta, a la Naturaleza y a la luz del día. [...] La Naturaleza no hace preguntas ni responde a ninguna de las que nos formulamos los mortales. Ha ya mucho que tomó su propia decisión. -¡Oh, Príncipe!, nuestros ojos contemplan con admiración y transmiten al alma el maravilloso y variado espectáculo de este universo. (Thoreau, 2010: 347)

Por eso para Stanley Cavell *Walden* es uno de los trabajos más importantes de la literatura americana, porque en una sociedad que se dejó llevar por la opulencia, la propiedad privada y los sistemas de masas hubo alguien que buscó volver a ser pionero pero sin la necesidad de poseer una tierra sino de vivirla, y además de haber encontrado la verdad de los hechos esenciales de la vida, haberla dejado por escrito. Quizá ésta sea la enseñanza más simple y a la vez profunda que reciba Thoreau en su estancia en los bosques. Sin que la naturaleza siga el mismo lenguaje que el ser humano él consigue encontrar el equilibrio y atisbar en la cambiante corriente de la laguna o en el paso de las estaciones aquello atemporal que permanece. Ha recuperado el vigor físico y el trabajo manual, <<mi cabeza es manos y pies, siento concentradas en ella mis mejores

³³⁸ HARRISON. *Forests...*, *op. cit.*, Pág. 231-232.

facultades>> (Thoreau, 2010: 128), ha aprendido a escuchar a su entorno, a entender las señales, a escuchar los sonidos que vienen de lejos y que el bosque, cuando pasan por él, transforma de modo que el sereno habitante de la laguna siente la <<vibración de la lira universal>>. Este cambio, no sólo eco, que el bosque hace de los sonidos que vienen de la distancia (él menciona, por ejemplo, el sonido de las campanas), Thoreau lo identifica como la voz del bosque, que ha tomado personalidad y que lo acoge en su seno. Una vez que ha extraído la pulpa, que ha saboreado el medio natural en soledad hasta las últimas consecuencias, se marcha:

Dejé los bosques por una razón tan buena como la que me llevó a ellos. Quizá porque me parecía que tenía varias vidas más que vivir y que no podía seguir prodigando mi tiempo en aquélla. (Thoreau, 2010: 395)

Su siguiente paso será revelar a los demás lo aprendido de la naturaleza y de su vida en los bosques, corregir y publicar los escritos que aquí analizamos. Cuando Thoreau marcha al bosque es porque no le gusta la vida que tiene y se decide a cambiarla. Pero no es una huida, no es una retirada definitiva, él prueba a vivir una experiencia nueva para encontrarse a sí mismo y para demostrar que es posible vivir de otra forma distinta de la que marcan las convenciones. Una vez que ha aprendido a vivir en soledad en la naturaleza vuelve para mostrar que eso era posible e inicia una vida distinta y nueva. Su gran enseñanza, al igual que en su otra obra más ilustre, *Del deber de la desobediencia civil*³³⁹ (libro de cabecera de personajes como Gandhi o Martin Luther King), radica en la capacidad del hombre para decidir el tipo de vida que quiere tener y no dejarse llevar por la corriente de la normalidad: <<Debiéramos mirar con más frecuencia por encima de la popa de nuestro navío, como pasajeros

³³⁹ THOREAU, Henry David. *Del deber de la desobediencia civil* (1848). Edición, traducción y notas de Carlos Sánchez Rodrigo. Barcelona: Editorial Juventud, 2010.

curiosos, en lugar de limitarnos a hacer el viaje como zafios marineros enfrascados en hilar estopa>>. (Thoreau, 2010: 391). Esta vida que el hombre puede iniciar le llevará a despertar a aquello que permanecía oculto u olvidado, sobre todo a sí mismo y a la naturaleza. Decidido a aprender sin prejuicios que lo obstruyan el ser humano encontrará y construirá nuevos caminos.

Sed Colonos de todos los continentes y mundos nuevos de vuestro interior y abrid nuevas vías, no para el comercio, sino para las ideas. (Thoreau, 2010: 393)

Ante lo que hemos visto resultaba imposible que Thoreau no fuese una influencia preeminente y una inspiración para todo tipo de individuos deseosos de llevar a cabo una vida distinta a la marcada por los convencionalismos de las sociedades occidentales. Pero su influencia no se quedó ahí, simplemente en individuos aislados, sino que también inspiró la creación de nuevas sociedades. B. F. Skinner creó una utopía basada en la psicología científica, el análisis experimental del comportamiento y la ingeniería de la conducta. A Thoreau no le gustaba la vida que llevaba y construyó una mejor a partir sólo de sí mismo, pero no tuvo en cuenta a los demás individuos y los problemas que surgen de la interacción entre ellos. Es de este punto de donde parte Skinner. En 1945 escribió la novela *Walden Dos*³⁴⁰ en la que se dibuja una sociedad de unas mil personas basada en el análisis experimental del comportamiento y en una vida de mayor contacto con la naturaleza respecto a la sociedad de su tiempo. La comunidad de Walden Dos consume menos y contamina menos que las comunidades urbanas de su tiempo pero sus miembros son más felices porque poseen mucho más tiempo libre (teniendo en cuenta, evidentemente, que existían pocos criterios científicos para evaluar el

³⁴⁰ SKINNER, B. F. *Walden Dos* (1948). Trad. de Santiago Lorente Arenas. Madrid: Mr ediciones, 2010. Pág. 207.

nivel de felicidad de una persona). Desde Platón hasta Marx y los marxistas se habían construido muchas utopías, incluso utopías de carácter psicológico ya en el siglo XX como las de Hugo Munsterberg, Stanley Hall, William McDougall y John B. Watson pero ninguna tuvo la relevancia que alcanzó la de Skinner³⁴¹.

La novela de Skinner narra la visita a la comunidad Walden Dos que realizan un profesor de psicología llamado Burris, dos estudiantes con sus respectivas parejas y Castle, profesor de filosofía, el más crítico respecto al diseño de esta sociedad utópica y el más ridiculizado a lo largo de toda la novela. Después de la visita Burris abandona su vida anterior centrada en la universidad y se da por entero a la vida de la comunidad. Su primera labor en Walden Dos será escribir su propia experiencia, la misma que nosotros leemos, por eso él será el narrador en primera persona y en pasado.

La comunidad está formada por un grupo de planificadores cuyo cargo dura un máximo de diez años. Éstos tienen como tareas el dictar reglas comunes (el llamado <<Código Walden>>, un sistema de reglas generales de actuación), planear y organizar los aspectos generales de la comunidad y vigilar su estado y la labor de los administradores. Este último grupo está formado por especialistas que regulan el funcionamiento de cada uno de los ámbitos particulares de la vida de la comunidad; habrá quien se ocupe de la higiene, quien se ocupe de la alimentación, de la educación, las artes, etc. Después habrá un grupo de científicos y trabajadores especializados y el resto de miembros de esta pequeña sociedad, que trabajarán según las necesidades de la comunidad pero sin verse obligados a nada. El máximo de horas de trabajo diarias se reduce a cuatro, suficientes para satisfacer las necesidades de todos los miembros. En esto

³⁴¹ ARDILA, Rubén. “La utopía psicológica. Walden, Walden Dos y Walden Tres”. En *Suma Psicológica* Vol. 11, n°2, 2004. Pág. 152.

se basa la felicidad de Walden Dos, en que los miembros tienen todas sus necesidades satisfechas (vivienda, alimentación, educación, cultura, etc.) y mucho tiempo libre para hacer lo que deseen. Esta sociedad concede gran importancia al ocio, al trabajo creativo y al fomento de las artes. Y en especial a la educación, varios capítulos Skinner los dedica a este problema. Los niños crecen y se desarrollan todos juntos en el “jardín de infancia”, su familia se extiende a todos los miembros de la comunidad, saben quienes son sus padres pero no son éstos quienes los educan sino que son, ante todo, especialistas que aplican el diseño social para el futuro y la ingeniería de la conducta.

Uno de los planificadores es Frazier, antiguo compañero de Burris en la universidad y anfitrión del grupo. Al igual que el Thoreau de *Walden*, Frazier cree que una implicación activa del individuo en la vida política e institucional de las naciones y de los pueblos no ayuda a mejorar sus condiciones de vida, ni su educación ni su moralidad. Pero al contrario que el pensador decimonónico no hay un abandono de la sociedad sino la creación de una sociedad nueva. Por eso su proyecto es una utopía, pero utopía no en el sentido etimológico del término, él mismo se siente satisfecho de que su utopía es real y efectiva, existe en un lugar determinado. A la apelación del filósofo Castle de que las utopías siempre estaban fuera de la realidad Frazier contesta:

- ¡Fuera de la realidad! ¡Pues claro! “Utopía” es una palabra griega que significa “en ningún sitio”. ¡Y Butler tituló su libro *En ningún sitio*, pero escrito al revés! Bacon escogió la perdida Atlántida, y Shangri-La se encuentra separada del resto de la Humanidad por las montañas más altas del mundo. Bellamy y Morris creyeron necesario apartarse uno o dos siglos en la dimensión del tiempo. ¡Fuera de la realidad! ¡Pues no faltaría más! Es la regla número uno del romance utópico: apartarse de la vida tal como la conocemos, tanto en el espacio como en el tiempo, o de lo contrario nadie querrá creernos.

>>Lo único que gritaría desde lo alto de todos los tejados del mundo es esto: la felicidad nos espera. ¡Aquí y ahora!. (Skinner, 2010: 207)

Evidentemente la novela de Skinner, así como todas sus teorías basadas en el conductismo, fue muy controvertida y tuvo muchos detractores, pero en la década de los setenta se convirtió en un best-seller llegando a venderse 250.000 copias en 1972³⁴². Desde 1948, año de su publicación, la sociedad y sus miedos y peligros habían cambiado mucho y los experimentos en psicología científica habían llevado a cabo un gran avance por lo que la novela de Skinner pasó de ser una obra de ciencia ficción a convertirse en una propuesta factible. De hecho, la comunidad de los Horcones se fundó en el Estado de Sonora en México en 1973 siguiendo la obra de Skinner y aún hoy sigue siendo un referente en cuanto a comunidades autosuficientes en contacto directo con la naturaleza. Entre los seguidores de Skinner el problema estaba en que su planteamiento funciona en una sociedad de unos mil individuos pero no se aplica a una escala universal:

El planteamiento era simplista –aunque lo considero esencialmente correcto – y por lo tanto sus implicaciones eran muy limitadas. Había que hacer otro Walden que abarcara todo el planeta, o al menos que abarcara un país completo, un país real. (Ardila, 2004: 152)

Fue el propio Rubén Ardila, profesor de psicología de la Universidad Nacional de Colombia, quien llevó el proyecto de Skinner a un país real en su novela *Walden Tres* (1979)³⁴³. Aquí se tratan los problemas que Skinner dejó abiertos y se da importancia a los problemas políticos, históricos y culturales de Panamá, país en el que se desarrolla la obra. Esta novela también está basada en el análisis y síntesis experimental del comportamiento pero, como su autor aclara, más que el conductismo el paradigma será el del humanismo comportamental, donde el diseño social está basado en ideales de una vida buena y feliz³⁴⁴.

³⁴² ARDILA, Rubén. *La utopía psicológica...*, *op. cit.*, Pág. 149.

³⁴³ ARDILA, Rubén. *Walden Tres* (1979). Barcelona: Ed. CEAC, 1979.

³⁴⁴ ARDILA, *La utopía psicológica...*, *op. cit.*, Pág. 153-154.

David González escribe desde la prisión sus reflexiones en primera persona de lo ocurrido en los últimos cinco años. Poco después de hacer su doctorado en psicología experimental en Harvard, de la mano de Skinner, David recibe la llamada de Lutero Rey, un general que acaba de dar un golpe de Estado en Panamá. El fin de la invitación es crear una sociedad nueva a partir del buen gobierno y de la ciencia donde un grupo de especializados tecnócratas planifiquen los ámbitos particulares de la vida en sociedad, igual que en la novela de Skinner, pero si en ésta predominaban la ingeniería conductual y la economía, en el nuevo Panamá se abarcarán y seguirán todos los saberes científicos, bajo la guía de la psicología experimental que había desarrollado Skinner. Los grupos de expertos abordan problemas que no habían sido tratados por Skinner y gestionan la educación, el trabajo, la familia, la sexualidad, la política, la ecología, la delincuencia y el sistema penitenciario, etc. Se recupera una relación con el entorno natural en pos de un equilibrio medioambiental y un desarrollo sostenible fuera de las agresiones en que el capitalismo incurre sobre la naturaleza y se independiza al país de cualquier manipulación imperialista, de hecho, uno de los primeros pasos es la recuperación del canal de Panamá. La educación y el sistema punitivo se basan en el estímulo y el refuerzo positivo, lo que se busca es que el individuo se autoeduque a nivel afectivo e intelectual, la gente vive feliz y hace lo que quiere porque se ha condicionado su voluntad, quieren lo que deben querer, lo que la planificación ha establecido. El tema de la educación es muy explícito en la novela de Ardila:

Educación para que uno se auto-eduque. Educación para el crecimiento personal. Educación de las emociones y del intelecto, de los músculos, de la sexualidad, del lenguaje. Educación para la expresión de la agresión, del miedo, de la rabia. Educación para que no tengamos necesidad de sentir envidia ni rencor. (Ardila, 1979: 76-77)

Poco más de cinco años más tarde las grandes potencias mundiales (EEUU, Rusia y China) no ven con buenos ojos este experimento social y temen que se expanda a otras naciones. Con el pretexto de que la dictadura está atentando contra la libertad individual planean una invasión del país que llevan a cabo sin resistencia alguna ya que el ejército de Panamá había sido desmantelado con la llegada al poder de Lutero Rey. Éste muere y David González es encarcelado y será en prisión donde escriba sus reflexiones.

Walden Dos era una comunidad de unas mil personas, Walden Tres es un país de algo más de dos millones, lo que hace que la política y sus instituciones a nivel nacional e internacional sean en esta última un problema fundamental, no así en la obra de Skinner, y ni qué decir en la de Thoreau. La experiencia de Thoreau en el bosque incitó el desarrollo de importantes proyectos utópicos en los que se pretendía crear una sociedad distinta en un entorno de mayor contacto con la naturaleza.

Sin duda el lago Walden ha servido para que se propongan diferentes utopías, en contextos y épocas distintas, pero unidas por la preocupación acerca del futuro, de su planificación y de la forma de lograr que la vida sea más positiva y armónica para los seres humanos. (Ardila, 2004: 158)

Las dos novelas plantean un problema fundamental que Thoreau resuelve desde el principio: el problema de la libertad individual. En ambas sociedades se vive feliz o, al menos, con las necesidades básicas satisfechas en un entorno saludable pero lo que el ciudadano quiere está ya condicionado por los estímulos y la planificación que el gobierno elabora. En las dos novelas hay una palabra que nadie quiere decir pero que acaba saliendo a la luz: dictadura.

Para el tema que nos ocupa en este estudio esto es importante. El bosque se ha propuesto y se propondrá, como veremos más adelante, como un lugar de la libertad, Thoreau nos lo ha mostrado con su propia experiencia personal. Pero la libertad se torna un problema cuando al bosque acude la sociedad. Y se vuelve un problema porque se la concibe de otra manera. En ambas utopías psicológicas los ciudadanos son felices, entre otras cosas porque son libres o se consideran tales, pero su voluntad y sus decisiones han sido condicionadas por poderes superiores. Éste es quizá un problema irresoluble, al menos desde el prisma de las obras aquí estudiadas. El bosque como espacio de libertad absoluta será del individuo, si este espacio individual se aplica a la colectividad sin ningún tipo de control el resultado podría ser el “Estado salvaje” del que nos hablaba Hobbes, donde cualquiera podría delinquir o matar a otra persona. Dejando el problema, por el momento, como irresoluble, se nos plantea otra pregunta: ¿cómo puede el individuo vivir dentro de una sociedad y de un poder político manipulador pero conservando su libertad inexpugnable? Para responder a esto veremos la propuesta de Ernst Jünger.

Pero ante todo, y dejando para más adelante el responder a ciertas cuestiones, los ejemplos de los *Walden* han servido para recordar al ser humano la íntima relación que éste guarda con la naturaleza y la necesidad de reencontrar el equilibrio dentro de ella. Este equilibrio reside en dos niveles. El primero, el particular, donde el individuo puede encontrarse a sí mismo dentro de la naturaleza y entregarse a una experiencia enriquecedora de serenidad y contemplación, un acto de purificación que le libere de las muchas veces absurdas convenciones sociales “normales”. Allí, en el bosque, podrá encontrar de nuevo su lugar originario en el universo y fortalecerse física y espiritualmente descubriendo que quizá lo más importante es simplemente estar vivo y despierto ante lo que este

medio le pueda deparar. Esto le hará, por su parte, darse cuenta del papel que juega él mismo en el entorno social, un entorno que evoluciona con excesiva rapidez y que le impide muchas veces reflexionar con calma hasta el punto de perder sus horizontes y metas particulares, una especie de <<olvido de sí>> para seguir utilizando la terminología de María Zambrano. El bosque, en este sentido, será el representante por antonomasia de la naturaleza con la que el individuo ha perdido el contacto en la sociedad industrial. Y, como representante de esta naturaleza, el bosque se convertirá en lugar de revelación para el que huye de las convenciones sociales de la vida urbana. El bosque, en los ejemplos de los Walden, ya no es el bosque oscuro e impenetrable de la Edad Media si no que nos remite a un *beatus ille* moderno porque la peligrosidad, como sucedió en la era del humanismo, cambió de bando y se situó en la ciudad.

El segundo nivel es el de la sociedad en general, que puede construirse de nuevo, fuera de las metrópolis, en una relación solidaria y no violenta con la naturaleza a través de un aprovechamiento más eficiente de los recursos, tanto de los naturales como los recursos humanos del trabajo, que cree un equilibrio medioambiental y sostenible en el que cada ciudadano vea satisfechas sus necesidades básicas y no tenga la necesidad de una economía industrial y masiva que genere ingentes cantidades de riqueza no susceptibles de aprovechamiento.

Este punto del equilibrio y de la armonía con la naturaleza, cuyo paisaje fundamental se encuentra en el bosque (por seguir siendo la imagen de lo salvaje, lo virgen opuesto al artificio y la vida civil), es algo que no podemos pasar por alto en nuestro estudio y he considerado que estos tres textos, profundamente ligados entre sí, servían para mostrar este aspecto

sin dejar de lado la complejidad del paisaje y los problemas inherentes a él y a la relación que ser humano particular y sociedad tienen con él.

6.- El bosque en la obra de Ernst Jünger: El emboscado y el anarca

“Irse al bosque”, “emboscarse” – lo que detrás de estas expresiones se esconde no es una actividad idílica. Antes al contrario, el lector de este libro habrá de disponerse a emprender una excursión que da que pensar, una caminata que conducirá no sólo allende los senderos trillados, sino también allende los límites de este libro³⁴⁵. (Jünger, 2002: 19)

Encontramos en la obra de Ernst Jünger dos obras capitales para nuestro recorrido por el bosque y para entender qué significados puede guardar éste en la relación entre el individuo y la sociedad, tanto a nivel moral y político como a nivel ontológico. ¿Cómo se puede vivir en un mundo brutalmente zarandeado por el nihilismo? ¿Cuál es la receta que puede seguir una persona como individuo? Tocamos aquí con un tema muy peliagudo y realmente importante que a tantos les ha causado quebraderos de cabeza. Y es que apremia la necesidad de encontrar respuestas y soluciones viendo el panorama del mundo actual y del mundo que vio Ernst Jünger (1895-1998). En sus 103 años de vida vivió en su piel dos guerras mundiales y el temor a una posible tercera contienda. Eterno disidente vivió las dictaduras y las democracias y vio la guerra fría y la tensión entre el mundo comunista y el mundo capitalista, todo salpicado

³⁴⁵ JÜNGER, Ernst. *La emboscadura* (1949). Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 2002.

por acciones y atentados de grupos distintos, cada uno con su modo y su concepción del mundo, pero todos empeñados en cambiarlo.

Para este autor el siglo XX ha aumentado desmesuradamente el dolor del ser humano y su percepción sobre el mismo y la razón no es capaz de dar cuenta de ello ni de explicarlo, quizá porque el dolor guarde una estrecha relación con las fuerzas elementales de la existencia y no seamos capaces de controlarlo ni de comprenderlo³⁴⁶. Y es que al ser humano le han educado para vivir feliz y en salud pero esto se queda en mera palabrería. A nadie le han enseñado a vivir en el dolor, a vivir totalmente enfermo en un mundo al borde de la destrucción. El poder cada vez ronda más sobre nuestras cabezas y se interna por todos los huecos intentando cercar el reducido espacio de libertad del individuo. ¿Y qué es lo que éste puede hacer? Defenderse, luchar quizá sin ninguna expectativa, no ceder ante la angustia y el vacío interior y conservar su espacio, su bosque. El trabajador, la gran figura titánica del S.XX, ha de dar paso al anarca. El propio Jünger lo explica en unas conversaciones mantenidas con su traductor al italiano y un periodista con motivo del centenario de su nacimiento, recientemente publicadas en español³⁴⁷:

- (P) Volviendo a su visión de la técnica, un punto a aclarar es el siguiente: por un lado, habla usted del Trabajador como el que está a la altura del desafío de la técnica y la domina con fuerza prometeica; por otro, teoriza la figura del Anarca como aquel que se retira en su propio yo como último baluarte de resistencia. ¿Qué relación hay entre el Anarca y el Trabajador y cuál de las dos figuras ha de ser el modelo para el hombre actual?

- (R) El Anarca no se deja implicar en la dimensión de la técnica: se vale de ella y la explota si le resulta útil, de lo contrario la ignora y se retira a

³⁴⁶ JÜNGER, Ernst. *Sobre el dolor* (1934). Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 2002.

³⁴⁷ JÜNGER, Ernst. *Los titanes venideros. Ideario último* (1997). Recogido por Antonio Gnoli y Franco Volpi. Trad. de Atilio Pentimalli. Barcelona: Página indómita, 2016.

su mundo interior, el mundo de sus lecturas. El Anarca tiene dominio también sobre la técnica.

- (P) Pero ¿el Anarca no corre el riesgo de ser una figura demasiado literaria, casi romántica?

- (R) No lo diría. De alguna manera, el hombre romántico huye de la realidad y se construye con la fantasía poética o con el sueño un tiempo y un espacio suyos. El Anarca, en cambio, conoce y evalúa bien el mundo en que se encuentra y tiene capacidad para retirarse de él cuando le parece. En cada uno de nosotros hay un fondo anárquico, un impulso originario hacia la anarquía. Pero desde que nacemos dicho impulso se ve limitado por el padre y la madre, la sociedad y el Estado. Son sangrías inevitables que padece la energía originaria del individuo y que nadie puede rehuir. Pero el elemento anárquico se mantiene latente y puede irrumpir como la lava: puede liberar al individuo, pero también destruirlo. El Anarca sabe que la libertad tiene un precio, y sabe que quien quiere disfrutarla gratuitamente da muestra de no merecerla. Por eso no ha de confundírsele con el anárquico: este se relaciona con la sociedad, tiene con ella una relación negativa que se manifiesta de manera virulenta en su disponibilidad para practicar el terror a fin de conseguir sus propios fines, el Anarca no tiene sociedad. La suya es una existencia insular, como evidenció Max Stirner, cuya obra *El único y su propiedad* es en este aspecto fundamental. (Jünger, 2016: 62-64)

Dos de sus obras nos servirán para trazar un esquema del bosque interior en la obra de Ernst Jünger, un ensayo de carácter teórico, *La emboscadura* (1949); y una novela donde la marcha al bosque se pone en práctica en el personaje del anarca, *Eumeswil*³⁴⁸ (1977). *La emboscadura* es un ensayo sobre el miedo y la capacidad que la persona singular tiene para vencerlo encontrando o haciendo su propio bosque. Procede de una antigua tradición islandesa en la que una persona que había entrado en un grave conflicto con la sociedad, generalmente causado por un homicidio, debía abandonar la ciudad y marcharse al bosque. La emboscadura proviene del alemán *Waldgang* (de *Wald*, bosque, y *Gang*, andadura), el *Waldgänger*, por ende, es el emboscado.

³⁴⁸ JÜNGER, Ernst. *Eumeswil*. (1977). Trad. de Marciano Villanueva. Barcelona: RBA ediciones, 2011.

El irse al bosque, la “emboscadura”, era un acto que seguía a la proscripción; mediante la emboscadura proclamaba el hombre su voluntad de depender de su propia fuerza y afirmarse en ella sola. (Jünger, 2002: 79-80)

Ahora bien, Jünger toma el término en un sentido mucho más amplio. Como en la mayoría de sus escritos acerca de las <<cuestiones de nuestra época>>, como él los llamaba, la perspectiva desde la que aborda los temas es la de la metapolítica. Como ya hizo con la figura del trabajador³⁴⁹ (Jünger, 1932) el bosque es un lugar espiritual más allá de las características particulares de cada época, características en que las figuras y lo atemporal se objetivan. Lo atemporal en *La emboscadura* es la libertad, tema fundamental de la obra.

En el hecho de irse al bosque, de emboscarse, esto es, en lo que en adelante llamaremos “emboscadura” contemplamos la libertad de la persona singular dentro de este mundo. [...] No se discute que este mundo ha cambiado y sigue cambiando, y que lo hace por necesidad; mas con ello ha cambiado también la libertad; no ha cambiado en su esencia, desde luego, pero sí en su forma. [...] La emboscadura no es ni un acto liberal ni un acto romántico, sino el espacio de juego de pequeñas minorías selectas; éstas saben qué es lo que viene exigido por nuestro tiempo, pero saben también algunas cosas más. (Jünger, 2002: 44)

Jünger retoma de Nietzsche la visión del nihilismo pasivo. Para éste un nihilista es aquél que cree que el mundo tal como debería ser no es, y que el mundo tal como es no debería ser. Los nihilistas creen y añoran lo que debería ser, no lo que es, ellos son los idealistas. Pero éste es el mundo que hay y a él nos tenemos que apegar, <<permanecer fieles a la tierra>>³⁵⁰. Por un lado este nihilismo pasivo lleva a lo que Jünger llama <<los nuevos analfabetos en política>>. Por otro lado, cuando el nihilismo culmina, el miedo al que se enfrentan las fuerzas es el vacío interior,

³⁴⁹ JÜNGER, Ernst. *El trabajador* (1932). Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 1990.

³⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra* (1883). Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2003. Pág. 36.

obligando a manifestarse hacia fuera a cualquier precio, por medio del despliegue de poder, dominio espacial y velocidad acelerada, internándose en todos los lugares. En esto consiste el poder de Leviatán en nuestra época. Además vivimos en un mundo en el que la técnica ha privado poco a poco a los hombres de la capacidad de decisión relegándoles al automatismo, lo cual es un peligro que puede llevarnos a la aniquilación. <<Desde hace ya mucho está preparada la batida del ser humano, una batida que no deja escapatoria ninguna>>. (Jünger, 2002: 53).

El nihilismo se consume. Aparecen entonces los nihilistas activos y la pérdida de sentido de la realidad moral y política. El individuo vive a merced de eso y cada día más sometido y espiado. Ante esto surge la cuestión de cómo se vive en un mundo nihilista, donde todas las ideas fracasan, después de toda la devastación de las guerras y con un poder cruel cuyas autoridades están dispuestas a reducir al máximo la libertad del individuo.

Se ha llegado a una concepción nueva del poder, se ha llegado a unas concentraciones de poder inmediatas, vigorosas. Para poder plantarles cara se necesita una concepción nueva de la libertad. Una concepción que no puede tener nada que ver con los desvaídos conceptos que hoy van asociados a esa palabra. Esto presupone, para empezar, que uno no quiera simplemente que no lo esquilen, sino que esté dispuesto a que lo despellejen. (Jünger, 2002: 56)

El poder político ha ideado una serie de estratagemas para identificar y espiar al individuo. La papeleta de voto se ha convertido en un folio de cuestionario donde el ciudadano, en una aparente libertad, puede decir sí o no, pero las implicaciones de cada una de las respuestas van mucho más allá de la mera estadística o de la participación en las decisiones políticas. Oponerse, decir “no”, es legitimar a la mayoría que ha dado la respuesta contraria y al sistema que la ha impulsado y sugerido a través de los

medios de comunicación, <<oposición es colaboración>>. Además el ciudadano que no está de acuerdo se arriesga y se expone a que los demás le identifiquen como un disidente que no quiere lo que quiere todo el mundo, incluso como un antidemócrata. Aquí se encuentra el incisivo ataque que Jünger lanza a <<los nuevos analfabetos de la política>>. La libertad del ciudadano no está ahí, en papeletas preparadas para una respuesta buscada, ese lugar es otro:

El lugar de la libertad es completamente distinto de la mera oposición; también es diferente del lugar que la huida puede brindar. “Bosque” es el nombre que hemos dado al lugar de la libertad. En él hay otros medios, unos medios diferentes del “no” que uno escribe en el círculo predisposto para ello en la papeleta de voto. (Jünger, 2002: 69)

Incluso aunque se dé el apoyo o la oposición a ciertas consultas o decisiones mediante la papeleta de voto, fuera de los cauces institucionales y los márgenes legales existirán en todos los pueblos individuos que no sean incrédulos y que no estén dispuestos a dejarse engañar. Cada uno de ellos es mucho más fuerte que cualquiera porque no se dejará domeñar y, además, puede llegar un momento en el que sea realmente peligroso para el poder establecido.

En el seno del gris rebaño se esconden lobos, es decir, personas que continúan sabiendo lo que es la libertad. Y esos lobos no son sólo fuertes en sí mismos; también existe el peligro de que contagien sus atributos a la masa, cuando amanezca un mal día, de modo que el rebaño se convierta en horda. (Jünger, 2002: 49)

Lo que el poder político intentará crear e infundir en la ciudadanía es el miedo. El miedo le dará la legitimidad para cometer las acciones más atroces, acciones que contribuirán a su vez a acrecentar el miedo en aquéllos que se opongan a él, haciendo que no se manifiesten, que no resistan, que sean más dóciles. Sobre el miedo Jünger también tiene una

perspectiva metapolítica y metahistórica. Más allá de los avatares temporales de cada época el miedo es algo atemporal que surge de lo más profundo del ser humano. El miedo que siempre estuvo ahí, el miedo que fundamenta todos los temores, es el miedo a la muerte:

El miedo humano es siempre el mismo en todos los tiempos, en todos los lugares, en cada uno de los corazones; es miedo a la aniquilación, es miedo a la muerte. Eso se lo oímos decir ya a Gilgamesh y lo escuchamos en el Salmo 90; no han cambiado en esto las cosas hasta este tiempo nuestro de hoy . (Jünger, 2002: 101)

Pero el traje que viste el miedo de hoy es el de la aniquilación que pueden producir el automatismo y la técnica creada por un ser humano que es incapaz de controlarla. La razón, cruel en sí misma, desarrolló primero el racionalismo y después el mecanicismo como consecuencia de éste. Las ciencias desarrollaron la técnica y la tecnología que produjo máquinas autómatas que funcionan por sí mismas y que el ser humano ya no controla. Una técnica en manos del poder que es capaz de llegar hasta lo más recóndito de cada casa y tener un control absoluto sobre los individuos.

Entonces es cuando el hombre ha de decidir si da por perdida la partida o si desea continuarla, apoyándose para ello en su fuerza más íntima, en su propia fuerza. En este último caso se decide a irse al bosque, a emboscarse. (Jünger, 2002: 58)

El emboscado es aquél que decide plantar cara, apoyarse en sí mismo y marcharse al bosque. Pero este hombre no es un individuo aislado, el bosque está en el interior de cada uno de nosotros. El ejemplo perfecto de este emboscado es el personaje del anarca en la novela *Eumeswil*, aunque veremos que existen algunas diferencias con lo propuesto en el ensayo de 1949. Martin Venator, historiador durante el día, trabaja de noche en el bar de la residencia del tirano de Eumeswil, el Cóndor. Él mismo nos explica en sus escritos y reflexiones que la postura que mantiene ante los

hechos sociales, políticos e históricos es también una posición metapolítica y metahistórica. Es un emboscado que vive en la ciudad de forma tranquila y normal, de la misma forma en que desempeña su trabajo:

El mejor puesto es aquel desde donde se ve mucho y se es poco visto. En este sentido, me siento a gusto aquí; a veces me muevo en el bar como un camaleón, como si me fundiera con los tapices. (Jünger, 2011: 118)

Venator es historiador y su pensamiento se funda sobre los hechos, no sobre las ideas. Esto le hace ver cada tiempo histórico sin caer en juicios morales. Vive en una ciudad donde el nihilismo se ha consumado y donde ya nadie cree en las ideas. El trabajo en la residencia del tirano lo toma como prácticas de campo en su oficio de historiador. Allí, sin que nadie lo note, puede ver la toma de decisiones llevada a cabo por el poder de un tiempo determinado, de un tiempo sin tiempo porque la historia ya ha acabado, ya no existe la antigua convicción de un tiempo lineal marcado por el progreso y la perfectibilidad. Él es un emboscado y tiene un trabajo normal, como cualquier otra persona, porque el emboscado habita en el interior de todos los seres humanos. El bosque es un espacio de libertad que se encuentra en cada uno.

En lo que se refiere al lugar, bosque lo hay en todas partes. Hay bosque en los despoblados y hay bosque en las ciudades; en éstas el emboscado vive escondido o lleva puesta la máscara de una profesión. [...] Hay bosque en la patria lo mismo que lo hay en cualquier otro sitio donde resulte posible oponer resistencia. (Jünger, 2002: 140)

Pero la resistencia del anarca es distinta de la del emboscado. Son dos figuras muy parecidas, podríamos decir que el emboscado es la base del anarca, pero la diferencia fundamental es la lucha. Al vivir en la metahistoria de un mundo esquilado el anarca no está dispuesto a luchar por ninguna idea porque no cree en ellas, no está dispuesto a ponerse en

juego y, ante todo, no luchará por su libertad porque simplemente la considera su propiedad. <<La figura del resistente ha dejado paso a la del camaleón, que afirma, ocultándose, su existencia³⁵¹>>. (Molinuevo, 1994: 169) Ambas figuras poseen una relación originaria con la libertad pero su forma de llevarla a cabo es distinta. Veamos la base que propone el emboscado:

Llamamos Emboscado, en cambio, a quien, privado de patria por el gran proceso y transformado por él en un individuo aislado, acaba viéndose entregado al aniquilamiento. Este destino podría ser el de muchos y aun el de todos – no es posible dejar de añadir, por tanto, una precisión. Y ésta consiste en lo siguiente: el emboscado está decidido a ofrecer resistencia y se propone llevar adelante la lucha, una lucha que acaso carezca de perspectivas. Un emboscado es, pues, quien posee una relación originaria con la libertad; vista en el plano temporal, esa relación se exterioriza en el hecho de que el emboscado piensa oponerse al automatismo y piensa no sacar la consecuencia ética de éste, a saber, el fatalismo. (Jünger, 2002: 59-60)

El emboscado encuentra su bosque, su lugar de la libertad en un mundo propicio para la emboscadura dada la situación mundial del S.XX³⁵². En este lugar la persona singular mantiene un contacto directo, una apertura y una relación originaria con las fuerzas atemporales que le desvelan todo su potencial. Las características del emboscado para Jünger son las siguientes:

En primer lugar, el emboscado no le permite a ningún poder, por muy superior que sea, que le prescriba la ley, ni por la propaganda ni por la violencia. Y, en segundo lugar, el emboscado se propone defenderse; para ello no sólo utiliza los medios y las ideas que son propios de su tiempo, sino que a la vez mantiene abierto el acceso a unos poderes que son superiores a los temporales y que nunca podrán ser diluidos en puro movimiento. Uno puede correr el riesgo de la emboscadura, puede osar emboscarse, si se cumplen esas dos condiciones. (Jünger, 2002: 76)

³⁵¹ MOLINUEVO, José Luis. *La estética de lo originario en Jünger*. Madrid: Tecnos, 1994. Pág. 169.

³⁵² JÜNGER, Ernst. *La emboscadura...*, *op.cit.*, Pág. 141.

Pero ¿qué es el bosque? ¿qué hay en él? El bosque es un lugar por sí mismo complejo y ambiguo porque es el lugar en el que el ser humano se encuentra cara a cara consigo mismo, en toda su vastedad y en su relación con lo originario, con lo que siempre estuvo ahí, fuera y en el interior de él. Es su propio abismo, Jünger retoma el Maelstrom de Edgar Allan Poe. <<En la emboscadura es preciso contar con crisis en las que no se mantienen firmes ni la ley ni la moralidad>>. (Jünger, 2002: 149). Pero entonces ¿debemos acceder a este bosque? ¿qué es lo que encontramos dentro de él?

El bosque es un lugar secreto, es lo que en alemán se dice *heimlich*. Esta palabra es una de esas que contienen simultáneamente dos significados opuestos. Lo secreto es aquello en que se puede confiar, es la morada bien abrigada, el bastión de la seguridad. Pero es también lo recóndito y escondido y en este sentido se aproxima a lo inquietante y siniestro. Siempre que tropezamos con raíces de ese género podemos estar seguros de que en ellas resuenan la gran antítesis y la no menos grande identidad, a saber: la Vida y la Muerte; los misterios se ocupan en dar solución a ese problema.

Visto a esta luz, el bosque es la gran Casa de los Muertos, es la morada de un peligro aniquilador. (Jünger, 2002: 98)

La marcha al bosque es, en primer lugar, marcha hacia la muerte. Una vida distinta se abre cuando se traspasa la línea, cuando se llega al abismo. El bosque es el lugar donde se da un paso decisivo en la historia, donde el hombre se confronta consigo mismo, es decir, la confrontación con su poder divino. Es el tema de la historia, que es la historia de la humanidad y la historia de la cultura. El lugar profundo donde nos hablaba una voz que nos interroga y nos impera y que Sócrates llamó *daimonion* es lo que Jünger llama bosque³⁵³. El problema del saber, ya sea filosófico, religioso o científico que se ha manifestado de formas muy distintas a lo largo de las épocas, es el problema humano del miedo a la muerte, el problema de

³⁵³ *Ibid.* Pág. 105.

la nada. Ante la presencia de la nada al ser humano se le hacen preguntas, se le interroga por sus valores, por su concepción de la vida y su relación con la tierra y el universo. La nada, la destrucción absoluta de todo lo creado y lo que existe, es algo telúrico, que debe necesariamente aparecer. Jünger la llega a identificar con el tiempo, el elemento que le pregunta al ser humano quién es y qué poder tiene:

¿Cómo dice, pues, la pregunta terrible que la nada hace al ser humano? Es el viejo enigma que la Esfinge planteó a Edipo. La interrogación que al ser humano se le hace es la interrogación por sí mismo - ¿sabe el nombre de ese ente extraño que va moviéndose a través del tiempo? De la respuesta que dé dependerá el que sea devorado o condenado. La nada desea saber si el ser humano es capaz de enfrentarse a ella, quiere conocer si dentro de él viven elementos que ningún tiempo destruye. En este sentido la nada y el tiempo son idénticos. (Jünger, 2002: 111)

Jünger ya había hablado sobre esto en el escrito dedicado a Heidegger en su sexagésimo cumpleaños, *Sobre la línea*³⁵⁴, la línea en la que el ser humano emerge de la nada. Aquí la línea estaría en el bosque, el lugar del replanteamiento de la existencia humana. <<Cabe decir que en el bosque el ser humano *duerme*. El orden queda restablecido en el instante mismo en que, al despertarse, repara en el poder que tiene>>. (Jünger, 2002: 70). El bosque es el lugar de la vida más allá del miedo a la muerte, el lugar de la resistencia contra el tiempo y el miedo que éste provoca, que es ante todo miedo a la muerte. Sócrates, Cristo o Heracles son los ejemplos de vencedores del miedo. En ese lugar el individuo, la persona singular, encuentra la justicia sólo en sí mismo y, a partir de ahí, crea su espacio, un espacio exterior pero sobre todo interior y, por lo tanto, inviolable, donde se encuentran las riquezas de este mundo. Esta creación del espacio, de su bosque, le revela al ser humano que posee cosas que rebasan el poder del

³⁵⁴ HEIDEGGER, Martin; JÜNGER, Ernst. *Acerca del nihilismo: Sobre la línea. Hacia la pregunta del ser*. Trad. de José Luis Molinuevo. Barcelona: Paidós, 1994.

tiempo y que, por lo tanto, son inmortales. En esta guerra el hecho de que esté perdida de antemano no es óbice para dejar de batallar. En toda guerra hay una retaguardia y una resistencia que mantiene ciertos lugares intocables:

En los sitios donde hay inmortalidad, y aún en aquellos donde sólo está presente la creencia en la inmortalidad, ha de presumirse que existirán también puntos en los que el ser humano no puede ser alcanzado o menoscabado y, mucho menos, aniquilado por ningún poder de la Tierra, ni siquiera por el más grande. Los bosques son santuarios. (Jünger, 2002: 166)

El bosque es ese lugar intocable porque es sagrado, es el lugar donde el ser humano puede llevar a cabo sus creaciones más excelsas, donde puede llegar a ser libre fuera de las máscaras que le imponen los dogmas o los podres técnicos o fácticos. La persona singular puede saltar las cadenas de la técnica, incluso desmontarlas. Cuenta con los ejemplos de los vencedores del miedo a la muerte como se mencionaba antes, pero además cuenta con el saber de los que Jünger llama teólogos. <<Teólogo es quien conoce, [...] el enigma de las fuentes eternas, las cuales son inagotables y están siempre cerca. Por teólogo se entiende el sapiente, el iniciado [...]>>. (Jünger, 2002: 121). Y con los teólogos están también los poetas, ellos son los que tienen la fuerza de la imaginación para romper la rigidez cruel de la razón técnica y mecánica, por eso son los que pueden introducir la subversión y levantar las máscaras para que el ser humano se reencuentre consigo mismo y con la fuerza divina que posee. <<El poeta ayuda al ser humano a encontrar el camino de vuelta a sí mismo: él *es* un emboscado >>. (Jünger, 2002: 82). En este punto resultan muy similares, en la relación del individuo con la técnica y con lo sagrado, las apreciaciones de Jünger y las de Heidegger:

Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio. Las huellas son a menudo imperceptibles y, siempre, el legado dejado por una indicación apenas intuida. Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos. Por eso es por lo que el poeta dice lo sagrado en la época de la noche del mundo. Por eso, la noche del mundo es, en el lenguaje de Hölderlin, la noche sagrada³⁵⁵. (Heidegger, 2010: 201)

La libertad de la que habla Jünger es la libertad de ser. Recuperar el viejo lema de Píndaro: <<Sé el que eres>>. Existir por uno mismo, saber que se vive en este mundo y que es como es, no como debería ser, y que tenemos un contacto con lo divino en espacios sagrados donde nuestro poder es muy fuerte. La libertad es ser y es el placer de ser:

Para llegar a ser libre hay que *ser* libre, pues la libertad es existencia – la libertad es ante todo la concordancia consciente con la existencia y es el placer, sentido como destino, de hacerla realidad. (Jünger, 2002: 156)

El bosque, el lugar de la libertad, es también el lugar de la Palabra, el lugar del lenguaje con el que el ser humano se pone en contacto con el universo y se comunica con sus semejantes. El giro dado por la filosofía en el S. XX desde la razón y el conocimiento hacia el lenguaje es para Jünger un fenómeno primordial porque permite poner en contacto a los pensadores con los teólogos y los poetas. El lenguaje es el patrimonio heredado y el modo propio de ser del ser humano, es imprescindible y hace comprensible el mundo. Se identifica con el ser y se vuelve un poder creador más allá de la utilización que de él hacen los técnicos y los burócratas. Es el poder de la Palabra, el poder creador, de donde surgen los <<poetas en tiempos de penuria>> de los que hablaba Heidegger:

³⁵⁵ HEIDEGGER, Martin: *¿Y para qué poetas?* (1946). En *Caminos de bosque*. Madrid. Alianza. 2010. Pág. 201.

Las palabras van moviéndose con la nave; el lugar de la *Palabra* es el bosque. Debajo de las palabras reposa la Palabra como reposa el fondo de oro bajo la superficie del cuadro de un primitivo. Bajo el diluvio de las palabras se expande, cuando la Palabra no está dándoles vida, un silencio terrible – se expande primero en los templos, que se transforman en monumentos funerarios ostentosos, y se expande luego en los atrios. (Jünger, 2002: 169)

Esto en cuanto a lo metahistórico. Pero yendo a un punto exacto en el espacio y en el tiempo buscamos la libertad vestida con el traje propio de nuestra época, el modo en el que se objetiva el bosque como lugar de la libertad. Como ya se había señalado, necesitamos una nueva concepción de la libertad porque existe una nueva concepción del poder. Para Jünger ambas palabras siempre estarán íntimamente relacionadas. La persona singular está absolutamente sola y cercada por el miedo, ése es un signo característico de nuestro tiempo (que, sin ser el mismo que el tiempo en que escribió Jünger, sus palabras resultan totalmente vigentes). El desierto, como dijo Nietzsche, avanza, pero si la persona singular se reencuentra y entra en el interior de sí será posible un oasis en el desierto³⁵⁶. El poder imperante intentará aniquilar al individuo o extinguir su libertad <<pero el dominio no podrá venir más que de quienes han conservado el conocimiento de las medidas primordiales del hombre y a los que ningún poder, por muy superior que sea, podrá hacer renunciar a actuar como seres humanos >>. (Jünger, 2002: 149).

Cuando al individuo le hace frente una enorme superioridad de fuerzas la única salida, el único medio de resistir, es la emboscadura. El emboscado no es un soldado y desconoce la disciplina y las formas propias de los ejércitos. Su vida es más libre y también más dura pero en una situación sin salida está dispuesto a luchar y a oponer resistencia. Esta resistencia es absoluta. No es neutral, lo que le diferencia del anarca, y tampoco espera

³⁵⁶ JÜNGER, Ernst. *La emboscadura...*, *op.cit.*, Pág. 116.

que el enemigo se comporte conforme a ciertos códigos éticos pero siempre estará dispuesto a resistir y a guardar su propio bosque en una situación mundial que es propensa a la emboscadura.

La divisa del emboscado reza así: “Aquí y ahora” – el emboscado es el hombre de la acción libre e independiente. [...] Es la antigua libertad vestida con el traje propio de la época: es la libertad sustancial, la libertad elemental [...] es una libertad que está dispuesta a luchar. (Jünger, 2002: 125)

El anarca es distinto, su resistencia es puramente interior, pero igualmente él también es un emboscado. Eumeswil es una ciudad-estado sin mucha importancia en un mapa geopolítico del futuro, un futuro de nihilismo consumado después de la guerra civil mundial y el posterior Estado mundial. Como decía antes, el anarca no lucha por su libertad, por lo que su actitud no se mostrará hacia el exterior, la libertad la reconoce como su propiedad, su bosque interior. En *Eumeswil*, prosa mordaz a caballo entre la novela y el ensayo, las consideraciones sobre la libertad están, como ya había dicho, directamente relacionadas con las cuestiones sobre el poder. El anarca sólo busca dominarse a sí mismo, mantener su propio espacio sin implicarse en cuestiones políticas o morales. Aunque la anarquía, como libertad política total, sea <<la madre de todas las cosas>>, el anarca es bien distinto del anarquista:

La contrapartida positiva del anarquista es el anarca. El anarca no es el antagonista del monarca, sino su polo contrario, algo a lo que el poder del monarca no llega, aunque también es peligroso. No es el adversario del monarca sino su correspondencia.

El monarca quiere dominar a muchos, mejor aún, a todos. El anarca sólo a sí mismo. Esto le sitúa en una relación objetiva, y también escéptica, respecto del poder, cuyas figuras deja desfilas sin tocarlas para nada, aunque no sin emoción interna, no sin pasión histórica. Todo historiador es, en mayor o menor grado, un anarca; si tiene talla suficiente, a partir de esta base se convierte en juez imparcial. (Jünger, 2011: 44)

Martin Venator, en su trabajo en la residencia del tirano, es visto como alguien fiel pero que no está implicado. Él es la correspondencia del monarca pero es mucho más libre porque no quiere ni tiene que dominar a nadie más que a sí mismo, no se pone en juego por ninguna causa a no ser que en ello intervengan cuestiones personales. <<Este es el papel del anarca, que conserva su libertad frente a todas las corrientes pero puede elegir la que le plazca >>. (Jünger, 2011: 106). Como historiador que se aferra a los hechos y no a las ideas, desde su perspectiva metahistórica sabe que todo es caduco y que hasta los más altos y universales ideales fracasan llegados a un cierto punto. Él proviene de una familia de historiadores, su padre y su hermano también lo son, pero ellos son partidarios del régimen de los tribunos derrocados por el Cóndor y no son capaces de mirar los hechos desde una perspectiva global y sin juicios:

Incluso las conversaciones sobre nuestra especialidad carecen de aliciente, porque parten de puntos de vista muy dispares, que no tienen nada en común, a saber: el de un metahistórico, que ha abandonado ya el espacio histórico, con unos interlocutores que imaginan moverse todavía dentro de él. Esto lleva a desajustes temporales en el ángulo de contemplación: los dos olfatean el cadáver que para mí se ha petrificado en fósil desde mucho tiempo atrás. A veces la conversación es divertida; cuando defienden arduosamente valores que en Eumeswil no pasan, a lo sumo, de parodias. Entonces podría incluso tomárseles en serio: son el prototipo de una época. (Jünger, 2011: 54)

El prototipo de una época, lo que al historiador con perspectiva metahistórica le interesa son los modelos. Eumeswil es una ciudad donde todos los valores han muerto. Ni siquiera hay castas o clases sociales, lo único que diferencia a las personas es la relación que mantienen con el poder. Los sistemas políticos van sucediéndose así como nuevas y provisionales moralidades, lo que el anarca intenta es no tropezar con ninguno, <<lucha en solitario, como hombre libre, ajeno a la idea de sacrificarse en pro de un régimen incapaz que será sustituido por otro

igualmente incapaz, o en pro de un poder que domine a otro poder >>. (Jünger, 2011: 145). Sabe perfectamente que algún día el tirano será derrocado y que muchos le mirarán con recelo por haber desempeñado un cargo subalterno en el lugar del poder, por eso, para cuando la realidad social se agite y otros tomen el poder político, decide cavar y construir un búnker en el bosque para aguardar a que pase la tormenta. También lo encontramos aquí: <<Me refiero al bosque como algo indiviso, en el que todo árbol es todavía un árbol de la libertad.>> (Jünger, 2011: 122). Su animal totémico es el musgaño, pariente del lirón, que pasa todo el invierno durmiendo en su madriguera como él mismo reconoce haber pasado una larga temporada encerrado en sí mismo tras la muerte de su madre. En sus apuntes nos revela las características de su guarida en el bosque, cómo fue cavando y esparciendo la arena para no dejar rastro y como construyó una salida para poder utilizarla en caso de una posible redada. <<Había que hacer el trabajo despacio y con mucha precaución [...] – el musgaño está siempre en peligro-. Es el precio que paga por su libertad>>. (Jünger, 2011: 124-125). Allí guarda las provisiones necesarias para pasar una larga temporada y los libros que le pudiesen causar problemas. Sin comprometerse con nada que no sea él mismo el anarca debe buscarse un lugar físico seguro donde nadie le pueda pedir explicaciones.

Si amo la libertad “sobre todas las cosas”, todo compromiso es sólo parábola, símbolo. Y esto afecta a la diferencia entre el que se echa al monte y el que lucha por la libertad; no es una diferencia cualitativa sino esencial. El anarca está más cerca del ser. El partisano se mueve dentro del campo de las opciones sociales o nacionales; el anarca está fuera. Aunque, por otra parte, no puede sustraerse a estas opciones, ya que vive en sociedad . (Jünger, 2011: 146)

Esto es importante. El anarca vive en soledad pero no es un solitario. El solitario o el individualista que quieren cambiar la sociedad han sido

expulsados por ella. El anarca ha expulsado a la sociedad de sí, vive en ella pero en soledad. Lo mismo sucede con la autoridad, el anarca no es antiautoritario, no quiere derribarla, aunque no la reconozca ni crea en ella, porque en cierto modo la necesita para seguir jugando su propio juego. Mientras la autoridad le ofrezca una situación tranquila él conservará su espacio. La vida en una sociedad con una autoridad es posible para él si conoce las reglas del juego. Esto le diferencia del partisano o del criminal. El primero quiere cambiar la ley; el criminal, transgredirla; el anarca simplemente no cree en ella y no le otorga legitimidad, las leyes son como señales de tráfico arbitrarias que sirven para que los unos no maten a los otros. Ahora bien, <<aunque no la reconoce [la ley], procura conocerla y medirla por el patrón de las leyes naturales, ajustando su conducta según ellas>>. (Jünger, 2011: 155). Los anarquistas, criminales y partisanos, al no disponer plenamente de su libertad y, en muchos casos, permanecer dentro de una historia que quieren cambiar, tropiezan con la ley.

El anarca, en cambio, conoce las reglas del juego. Las ha estudiado como historiador, y las asimila como contemporáneo. Está donde esté, hace su propio juego y en su propio espacio, lo que disminuye al máximo las complicaciones. (Jünger, 2011: 265)

Esta es una de sus consignas fundamentales. La que acompaña a la vieja fórmula del oráculo de Apolo en Delfos, el famoso “Conócete a ti mismo”. Además el anarca hace su propia contrarreplica: “Hazte feliz a ti mismo”. Son complementarias, debemos conocer nuestra felicidad y nuestra medida, y para hacernos felices, debemos conocer las reglas del juego. El juego es clave para el anarca. Está decidido a jugar partidas de juegos muy distintos, y llegará hasta el final por una cuestión de honestidad, pero jugará la partida en la que no se ponga en juego a sí mismo. Es un soldado voluntario por un tiempo determinado y lo hace

porque en el fondo de su corazón vive en un mundo que no toma en serio, lo cual aumenta su libertad³⁵⁷. Por eso no se compromete con nada, es pasión sin participación. Y es pasión porque, después de haber estudiado la historia, en el fondo siente un dolor irreparable por la configuración del mundo, un dolor que no es causa de la culpa sino de la imperfección.

El dolor es la dote del historiador. Lo siente con especial agudeza cuando reflexiona sobre el destino de los reformadores del mundo. Un lamento sin fin, una esperanza eterna pasa de generación en generación, como antorcha que se extingue una y otra vez. (Jünger, 2011: 330-331)

El historiador ve como los regímenes se suceden uno tras otros y como las ideas van fracasando en el mundo. Llegado a un punto en el que se tiene suficiente conocimiento de esto el historiador se transforma en anarca. Venator es consciente, igual que el emboscado (porque él lo es), de que en el fondo de cada persona hay un anarca cuya base es el sentimiento de la propia libertad. Simplemente él ha sido más agudo y ha profundizado más en el estudio. El dolor de la lucidez y la consciencia de la imperfección le llevan a emboscarse y a transformarse en anarca:

La tortura del historiador y su transformación en anarca parten de la convicción de que no puede eliminarse el cadáver y de que siempre habrá nuevos enjambres de buitres y moscas afanados a su alrededor, es decir, de la idea de que, consideradas las cosas en su conjunto, el mundo es imperfecto y de que debió de haber, ya desde el principio, un error de planificación. (Jünger, 2011: 182)

Por eso mismo él ya no confía en el progreso y en la evolución del mundo y de los seres y busca dar un salto cualitativo, encontrar lo atemporal y originario que se halla bajo el magma de la historia y que en ciertos periodos surge y sale a la superficie. Lo evidente es atemporal y esto vale también para la conciencia de la libertad absoluta y para su realización³⁵⁸.

³⁵⁷ JÜNGER, Ernst. *Eumeswill...*, *op. cit.*, Pág. 119.

³⁵⁸ *Ibid.* Pág. 344.

Esta es la base de la metahistoria. Eumeswil es el lugar adecuado para encontrarlo porque, aunque es difícil deshacerse del presente y de su tabla de valores, es un campo estéril y agostado por el nihilismo. Venator dispone de un luminar, una especie de holograma del futuro que le permite reconstruir situaciones y personajes históricos y ponerse en la piel del monarca que tuvo que tomar determinada decisión. Jünger prevé en este punto algunos de los inventos tecnológicos de hoy. El luminar encontraría un precedente en nuestro actual internet, así como el fonóforo con el que el Cóndor manda mensajes distintos a distancia a cada uno de sus secuaces prefiguraría la telefonía móvil. En el luminar Venator cita a quien quiere, el riesgo está en no juzgar a un personaje desde las convenciones o los valores presentes. Lo que busca es encontrar un modelo, un patrón, una manifestación de lo atemporal objetivada en cada personaje porque esa manifestación también forma parte de él. Por eso acude a la sentencia de Schopenhauer <<Eso eres tú>>:

El que acepta el desafío de la historia, debe transformarse en su elemento, como un Proteo, debe moldearse, sin reservas, según el espíritu del tiempo en que se adoptó una decisión y según el hombre que la tomó. Pasión sin participación, la vida fluye, sin que el juicio la paralice; [...] Se cita al príncipe, al general, al tirano, a su verdugo, a su víctima y a su asesino, y se les somete a interrogatorio... pero es sólo un interrogatorio interior: eso eres tú. (Jünger, 2011: 352)

Las conclusiones que saca son, en primer lugar, la antes mencionada: la anarquía es la madre de todas las cosas, entendida la anarquía como la búsqueda por parte del individuo de una libertad absoluta fuera de toda prescripción y dominio. La segunda forma parte de los instintos telúricos que Jünger ya había tratado en obras anteriores (Véase *Tempestades de acero*³⁵⁹ o *Sobre el dolor*): la guerra es el padre de todas las cosas. Estas convicciones le hacen tener una ética particular. No alimenta esperanzas y

³⁵⁹ JÜNGER, Ernst. *Tempestades de acero* (1920). Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 2005.

no se apoya en nadie fuera de sí mismo. El anarquista cree que el hombre es bueno por naturaleza, el anarca lo concede como algo hipotético. Al anarca le guía el bien pero no como axioma en el sentido de Rousseau sino como máxima de la razón práctica. <<Rousseau tenía demasiadas hormonas y Kant demasiado pocas; el primero movió al mundo por sus confesiones, el segundo por sus conocimientos. El historiador debe hacer justicia al uno y al otro >>. (Jünger, 2011: 319). Fourier, como el anarca, creía que el error de la creación estaba en el molde. La diferencia entre ambos es que Fourier creía que se podía arreglar, el anarca es consciente de que no, por eso va más allá de la historia.

El anarca no tiene moral, tiene su *ethos* particular. Desprecia las prescripciones, reconoce el derecho pero no la ley porque el *ethos* se corrompe delante de una prohibición. Puede estar en armonía con las leyes provisionalmente, según el lugar y las circunstancias mientras la situación le agrade y le permita conservar su propio espacio, su propio bosque. El referente más claro que podemos encontrar como antecedente de la figura del anarca es el Único de Max Stirner. Jünger le dedica unas páginas a *El Único y su Propiedad*³⁶⁰. El Único es el que destruye toda forma de alienación y de dependencia. El Yo es propietario de sí mismo, él *es* y elimina también al deber ser, un deber ser que viene siempre marcado por otro, por la religión, el Estado o los grandes egoístas. En el luminar Venator cita a Stirner:

[...] La nada santa obra del primer egoísta autoconsciente de la historia se sitúa en los inicios de esta nueva era... para ejercer un influjo tan beneficioso como fue funesto el del “libro de los libros”. (Jünger, 2011: 340)

³⁶⁰ STIRNER, Max. *El único y su propiedad* (1845). Trad. de José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2004.

Según José Luis Molinuevo <<Jünger no interpreta bien a Stirner cuando coloca enfrentados poder y propietario, sosteniendo que el derecho deriva del primero y no del segundo>>. ³⁶¹ La propiedad no es una cosa y no se la posee porque si no el Único sería dependiente de ello. El Único es libre y tiene poder sobre las cosas y sobre los demás, está en contra de toda forma de poder, no le interesa ningún tipo de revolución sino la insurrección permanente. Necesita a la sociedad para utilizarla en su bien y para tener más poder, pero reconoce al resto de individuos la misma capacidad. Pero el Único no quiere autoridad y esto le diferencia del anarca, que quiere seguir con el juego.

Por lo demás, Stirner no era solipsista. Él es el Único, como lo son Pedro y Juan. Sólo tenía de especial el hecho de que lo reconocía. [...] También Fichte, que enseñó en Berlín una generación antes, había descubierto (mejor sería decir “desvelado”) esta margarita en la “posición del yo por el yo mismo”; solo que, tal vez asustado por su propia osadía, lo envolvió en el papel de estraza de su oscuro pensamiento. (Jünger, 2011: 342)

Pero el anarca sí está de acuerdo con las máximas del Único, <<Esto no es Mi causa>> y <<Nada hay superior a Mí>>. En este punto Venator, en el luminar, reconoce que Stirner fue voluntariamente malinterpretado desde el principio. Pero el Único está oculto en todos. A su parecer el siglo que transcurre desde 1845 (año de publicación de *El Único y su Propiedad*) a 1945 está muy bien delimitado y busca bibliografía correspondiente a los años centrales del siglo porque los considera los más significativos. Ahí descubre que el Único se adjudicó al pequeñoburgués y sus aspiraciones, y por eso mismo se le criticó por un lado y se le hizo pagar las consecuencias de las crisis por otro. La respuesta que barrunta para esto es que el pequeñoburgués <<se niega en redondo a empujar la máquina>> pero, si no hay más remedio, entonces <<toma él mismo el timón de la

³⁶¹ MOLINUEVO, J.L. *La estética de lo originario...*, op. cit., Pág. 171.

historia>>. Evidentemente, llegados a fines del S. XIX, Venator debe comparar al Único con el superhombre, el otro gran antecedente del anarca. Las diferencias las esclarece de un plumazo:

En primer lugar: el superhombre conoce el mundo como voluntad de poder: “no hay nada fuera de esto”. Incluso el arte es voluntad de poder. El superhombre toma parte en los acontecimientos del mundo, mientras que el Único contempla su espectáculo. [...] En segundo lugar: el célebre “Dios ha muerto”. Con ello Cabeza de Pólvara no hacía más que abrir puertas abiertas. Era un hecho de general conocimiento. (Jünger, 2011: 350-351)

Evidentemente en el anarca tenemos características tanto del Único como del superhombre. Desde la perspectiva de Nietzsche el anarca también tiene voluntad de crear valores que se dará solo a sí mismo, pero aquí ya hay una actuación sobre el mundo. Todo aquello que Venator hace, la vida que lleva antes de irse al bosque, incluso su propia marcha, es una actuación sobre la Tierra dictada tan solo por sí mismo y su voluntad. No tendría ni por qué ser necesario construir una guarida en el bosque si las condiciones sociales y políticas fuesen diferentes. Aunque el anarca siempre haga su propio juego, éste se realiza en un contexto social. Aparte de las influencias de Stirner y Nietzsche, Jünger reconoce, desde el plano teórico, la herencia recogida de Thoreau y Tocqueville:

- (P) Hay pensadores norteamericanos, como Henry David Thoreau, cuya exaltación de la <<vida sin principios>>, que llega incluso a reivindicar el derecho a la desobediencia civil, puede aproximarse a la actitud del Anarca...

- (R) La de Thoreau es seguramente una de las más apasionadas defensas de la libertad individual. Otro pensador que considero muy importante para el análisis del individualismo moderno es Tocqueville. Tuvo una visión clarividente de en qué se convertiría América y previó su oposición a la otra gran potencia del siglo XX, Rusia. La parte final de *La democracia en América* es una contribución fundamental al análisis del crepúsculo de occidente.[...]. (Jünger, 2016: 82-83)

Podemos comparar también al anarca con una figura surgida a mediados del S. XX en un contexto filosófico similar, sobre todo en lo que se refiere a la problemática de cómo un individuo puede vivir en un mundo de nihilismo consumado. Me refiero a la figura del extranjero de Albert Camus. En su obra *El extranjero*³⁶² (1942) trata este tema aunque de manera distinta a Jünger, aún así los paralelismos resultan reveladores. El personaje protagonista es Mersault, un “hombre natural” e inocente que lleva una vida totalmente normal y que encuentra algo de dicha en las pequeñas cosas y en la satisfacción de las necesidades y pequeños placeres de la vida. Pero es un hombre extranjero, que no cuadra en ningún sitio y al que nadie reconoce como prójimo, precisamente por su condición de “hombre natural”. Cuando la gente mira a Mersault lo ven como una persona vacía, un monstruo sin sentimientos ni valores. Para el resto el extranjero es una bomba de relojería porque es una persona que es como es y no como debería ser o como los demás quieren que sea. En *Eumeswil* el protagonista se justifica, se proyecta hacia fuera de sí mismo dándonos sus reflexiones. En *El extranjero* es al contrario, el giro es hacia dentro del personaje, Mersault hace su vida y son el resto los que se justifican a sí mismos en contraste y en la confrontación con él. Es un hombre que permanece fiel al ser, a la tierra, un ser biológico cuyas necesidades físicas cambian según sus sentimientos. Es un hombre normal, que se ocupa de sí mismo sin meterse con la conducta de los otros y al que la propia cuestión de Dios le parece indiferente, como ya había dicho el Único. Si Dios existe me es indiferente, yo existo y no soy culpable de nada y si he hecho algo malo en vida no tengo por qué rendir cuentas ni pagar a Dios cuando muera. Mersault es culpable pero no pecador. Una vida así resulta inmoral para las personas educadas en el idealismo, en la Ilustración y en el deber. Le ven como algo vacío y le

³⁶² CAMUS, Albert. *El Extranjero* (1942). Trad. de José Ángel Valente. Madrid: Colección clásicos del siglo XX. Diario “El país”, 2002.

preguntan que si él es así y todos pueden ser así ¿qué hacen los demás? ¿en qué quedaría el mundo si todos fueran así? La respuesta bien podría ser la del anarca o la del Único: <<-Eso no es asunto mío>>. El extranjero es tal porque la propia religión, cultura y tradición han despojado al ser humano de la tierra, le han separado del ser para perderle en el deber ser. Al final Mersault resulta condenado a muerte por asesinar a un hombre pero realmente por lo que le condenan es por su modo de vida, por su frialdad y su indiferencia, que para los idealistas es algo intolerable. A modo de nota curiosa: cuando a Mersault le preguntan sobre el momento en que disparó a aquel árabe responde que le embotó el hecho de que había mucho sol, y la sala se echó a reír. Justo al final de la obra, antes de ser ejecutado, Mersault nos habla de la <<tierna indiferencia del mundo>> ante las vidas y las muertes de los individuos: <<Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraterno al cabo, sentí que había sido feliz y que lo era todavía>> (Camus, 2002: 142). Camus es un “absurdista”, como él mismo se definió. Para él el mundo y el ser humano quizá no tengan fin ni fundamento, sólo hay inseguridad, no hay creencias ni sentimientos seguros donde basarse. Su visión se acerca mucho más al existencialismo que la de Jünger pero también encontramos en él la herencia de Nietzsche y ciertas pinceladas de Stirner y Dostoievsky.

En ésta y otras obras como *El mito de Sísifo*³⁶³, Camus afirma que la existencia humana es extraña a sí misma, y el mundo ha perdido su significado. El absurdo radica en que el ser humano tiene la necesidad y las herramientas para conocer el mundo pero éste resulta opaco y no es susceptible de desentrañamiento. Y esta relación se torna absurda porque la necesitamos y esto provoca la pérdida de sentido, además la relación de la persona con los demás es siempre interesada y hemos perdido la tierra.

³⁶³ CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo* (1942). Trad. de Esther Benítez. Madrid: Alianza, 2006.

El mundo se ha hecho opaco y somos conscientes de ello, lo que hace que nuestra existencia sea trágica. Pero el hombre absurdo propone la lucha, cada uno tiene la capacidad de rehacer la vida como puede, <<la grandeza del hombre está en su decisión de ser más fuerte que su condición>>. Es necesario recuperar la tierra y simplemente ser. El vínculo entre el hombre y la tierra es más visible en Jünger, para él el mundo no es tan opaco, hay una relación originaria y en las percepciones e intentos de conocer hay que emplear todos los sentidos y facultades, la audacia y el instinto que nos hacen sobrevivir y que nos llevan a encontrar pistas en la naturaleza y a aprender de las plantas y los animales. En estas comparaciones vemos reacciones distintas ante un sentimiento y una misma cuestión de nuestro tiempo, que para Jünger, igual que para Heidegger, consiste en la angustia. El propio Jünger nos lo muestra de primera mano al ser preguntado por ello:

- (P) Hay quienes, como Heidegger, sostienen que la angustia caracteriza la atmósfera de nuestro tiempo...

- (R) Heidegger da en la diana. La angustia es un estado de ánimo totalmente particular, indeterminado. Cuando llega se la percibe en todas partes, y sin embargo es imposible localizarla en un sitio exacto. Sí, tal vez es el estado de ánimo fundamental del hombre, ese extraño ser que atraviesa el tiempo y que en su lucha contra la Nada ha de hacer frente a dos pruebas inevitables: la de la duda y la del dolor. He intentado enfocar esto en el ensayo *La emboscadura*, en el que el Rebelde, el Anarca, <<retirándose al bosque>> -es decir, a su propio interior-, enfrenta y derrota a la angustia, a la duda y al dolor.

- (P) ¿En qué sentido habla usted de <<bosque>>? ¿Se trata de la naturaleza? ¿O acaso de un refugio o de algo análogo de lo que es para Heidegger?

- (R) No, para mí el bosque no es como para Heidegger el sitio natural concreto en que viven y actúan los campesinos de la Selva Negra. Ciertamente hay también una dimensión natural, pero es sobre todo una metáfora para indicar un territorio virgen al que retirarse de la civilización ya marcada por el nihilismo, donde librarse de los imperativos de las Iglesias y de las garras del Leviatán.

- (P) A veces habla usted del bosque como de algo secreto, algo inaccesible...

- (R) Eso también, ciertamente, pero en el sentido en que es secreta la intimidad de cada cual, su casa. En alemán las palabras *Heim* (casa), *Heimat* (patria) y *Heimlich* (secreto) tienen la misma raíz. El bosque es secreto no sólo en el sentido de que esconde, sino también en el sentido de que al esconder protege.

- (P) La metáfora del bosque como refugio asume una importancia particular en nuestro siglo, que ha parido las amenazas más peligrosas para el Anarca, es decir los totalitarismos, pero también las democracias de masas. ¿Cómo interpreta usted estos dos fenómenos, que parecen devorar todo espacio de verdadera libertad?

- (R) Son dos experiencias que obedecen al principio de la lucha de los contrarios: cuanto más se radicaliza un extremo, tanto más emerge el opuesto. En rigor, desde el punto de vista del Anarca, del gran Solitario, no hay mucha diferencia entre el totalitarismo y la democracia de masas. El Anarca vive en los intersticios de la sociedad, la realidad que lo rodea le resulta en el fondo indiferente, y sólo cuando se retira a su mundo propio, a su biblioteca, vuelve a encontrar su identidad. En cualquier caso, es recomendable la frialdad: sobre un pantano helado se avanza con más seguridad y rapidez. (Jünger, 2016: 119-120)

Volviendo de nuevo a la figura del anarca es importante señalar, para mostrar la complejidad del paisaje del bosque en Jünger, cómo es el fin de Martín Venator. Comete un error en el que se pone en juego y esto le lleva a la perdición. Cuando ya tiene totalmente preparado el búnker en el bosque, el Cóndor y sus allegados le proponen ir, junto al ornitólogo Rosner, como pequeño consejo de sabios a una cacería que están organizando en los bosques situados en las fronteras de Eumeswil. Esos bosques son prácticamente selvas, lugares tenebrosos y llenos de peligros de los que casi nadie ha vuelto por lo que nadie asegura el retorno.

Durante estos días, y como preparación para la expedición al bosque, me he ejercitado intensamente ante el espejo. He conseguido al fin lo que siempre había soñado: el distanciamiento total frente a la existencia física. Me contemplaba en el espejo como hombre libre, más allá de los sentidos..., a mí mismo enfrentándome con mi cuerpo real como si fuera una fugitiva imagen del espejo. (Jünger, 2011: 404)

En el momento en que todo está a punto, en el que va a marchar al bosque, Venator se siente a sí mismo como absolutamente libre, incluso desatado de su cuerpo. Ya nos había dicho que una de las características del anarca es que puede disponer de su propia vida y quitársela si quiere. Quizá por esto, y por su voluntad de jugar, toma la alternativa errónea entre dos bosques y se pone en juego a sí mismo. Podía optar por el bosque como refugio en su refugio del bosque o el bosque como aventura que escapa a su control. Escoge la segunda opción y se marcha con el tirano (el anarca juega la partida hasta el final). No se vuelve a saber nada más de él. Ante la desaparición de toda la comitiva los tribunos vuelven al poder de Eumeswil y su hermano se convierte en el nuevo director del Instituto de Estudios históricos. Unos cazadores encuentran por casualidad el refugio de Venator. Allí, aparte de provisiones y armas, encuentran los escritos personales de Martín, que remiten a su hermano. Él los ordena y los archiva tal como los encontramos nosotros, lectores.

En la confrontación con el propio yo , con el núcleo inviolable, con la esencia de la cual se nutren los fenómenos temporales e individuales, hemos visto la gran experiencia del bosque. (Jünger, 2002: 150).

Es en el bosque donde el ser humano se reencuentra consigo mismo y donde puede captar lo atemporal, su libertad y el gran poder que posee. El emboscado y el anarca, las dos grandes figuras descritas por Jünger junto con el trabajador y el soldado desconocido, nos muestran que esto es posible en un mundo esquilado o cercano a la aniquilación porque el bosque existe en el interior de cada individuo.

VII.- CONCLUSIONES

Después del recorrido llevado a cabo por las figuraciones del bosque que se nos han ofrecido en filosofía, psicología, poesía, ensayo y narrativa, es hora de cerrar el círculo e intentar tomar una imagen global sin perder de vista las particularidades, sin cometer el error que Aníbal Salazar Anglada reprochaba a Eduardo d'Ory: el que la espesura del bosque nos impida ver el matiz distintivo de los árboles.

El bosque: Imagen de lo complejo

Es evidente que el bosque no es ni un mero territorio ni un escenario donde se desenvuelve una acción, o al menos no sólo eso; es lo que se ha intentado mostrar en este trabajo. El bosque es, ante todo, *una imagen de la complejidad*, ya lo hemos visto en tantos autores, críticos y estudiosos que utilizan la imagen del bosque para ilustrar algo que no es susceptible de definición, donde la riqueza y la abundancia de características hacen imposible la reducción a uno o varios elementos o connotaciones dominantes. Es la imagen de algo que encierra dentro de sí numerosos entuertos, recovecos y enigmas que no somos capaces de resolver. Por eso hablamos del “bosque de la gramática”, el “bosque de las palabras”, el “bosque de las ideas” o el “bosque de la narrativa”. Sin duda ésta es la primera conclusión a la que debemos llegar por ser la más evidente.

Ahora bien, el bosque es una imagen de la complejidad porque está íntimamente ligada al ser humano y a la concepción que éste tiene de sí mismo. El bosque actúa como sombra o como espejo del hombre occidental. Por eso es una imagen que tiene tanta tradición y que ocupa un lugar importante en la literatura desde hace tantos siglos. Y esto radica en

que *el bosque se ha utilizado como un paisaje interior*. Sabemos de la complejidad del hombre, si tenemos que dotarlo de una imagen que lo ilustre ésta no puede ser reductivista, tiene que ser una imagen de lo complejo, un mandala cuyo significado nunca se agote. Evidentemente su privilegio no es exclusivo, pero la imagen del bosque es perfecta para ello.

Y es perfecta para ello porque además es un paisaje. El ser humano, en mayor o menor medida, está configurado por el medio que le rodea, no puede aislarse completamente sin riesgo de perder el sentido o la comprensión, incluso de sí mismo. Además el bosque resulta adecuado no sólo por su riqueza en cuanto imagen y la variedad que ésta encierra sino por la relación dual que tiene con la ciudad, sombra o espejo de ella. Ciudad o campo, esos son los dos sitios donde el hombre puede habitar. El bosque siempre queda más allá, exige un esfuerzo mayor para el que quiere vivir, o al menos, sobrevivir en su seno. Tradicionalmente ha sido el lugar de las fieras y por eso ha sido el lugar del salvaje, el lugar del retiro o el lugar del héroe proscrito. Cotidianamente cuando hablamos de la ciudad decimos que es una jungla. Es decir, cotidianamente la imagen del bosque ya contiene en sí la de la ciudad, pero esto es porque, como hemos visto, los polos de la ecuación se han invertido y con los siglos el bosque físico ha perdido características que hemos adjudicado a la ciudad.

El bosque es complejo porque es un nombre colectivo, hace referencia a un grupo de elementos. Pero el bosque no sólo es un conjunto más o menos extenso de árboles, como ya señalaba John Manwood allá por el siglo XVI. En él hay muchas otras cosas. Podemos encontrar ríos, colinas, simas, cuevas, rocas, etc. Es decir, el conjunto es amplísimo y muy rico y cada uno de los elementos contribuye a la finalización y al equilibrio del sistema. Un ejemplo de la imagen del bosque aplicada a un ámbito del ser humano lo encontramos en el artículo de Fermandois *El bosque de las*

ideas, una presentación a un número dedicado a la historia de las ideas en el S. XX:

El pensamiento del S. XX se presenta como un manantial inagotable aunque multicolor. Es difícil reducirlo a una unidad, a una serie de características que podrían ser enumeradas. [...] Se podría enumerar hasta el infinito. Sólo que estamos muy próximos a ella [a esta época] y, por lo tanto, nos enfrentamos a una multitud tan inabarcable de árboles que no veríamos el bosque.³⁶⁴ (Fermandois, 2010: 1)

He aquí uno de los problemas en donde radica su complejidad. O miramos los árboles o miramos el bosque. Es necesario mirar los árboles para tener un conocimiento del escenario en el que nos movemos pero la suma de todos ellos no nos da como resultado el bosque. El bosque siempre está más allá, el todo es mayor que la suma de las partes. Y, dentro de los paisajes, como veíamos en Ortega, el bosque se define por lo que no veo, por lo oculto, por lo que siempre habrá un lugar recóndito más allá, a la espera tras la espesura, que contará con elementos desconocidos e inesperados y, según Ortega, este lugar oculto es lo que define precisamente al bosque. Se puede buscar una perspectiva aérea para contemplar el bosque pero nuestra mirada jamás abarcará su totalidad y seremos incapaces de ver los detalles que en él se esconden. Es necesario caminar por él y agudizar los sentidos del modo en que su opacidad nos va a exigir y, a partir de ahí, caminar, establecer rutas, encontrar sendas que nos permitan hallar claros y determinar sus caracteres dominantes. Aparte de la imagen de complejidad, después de este recorrido por la historia del *topos* y su pervivencia en la filosofía, la psicología, la poesía, el ensayo y

³⁶⁴ FERMANDOIS, Joaquín: “El bosque de las ideas”. En *SudHistoria: Revista digital en estudios desde el sur*, ISSN 0718-9427, Año 1, n°. 1, 2010, Pág. 1.

la narrativa, ¿qué imagen nos queda del bosque? ¿qué conclusiones podemos sacar? ¿qué es o qué significa el bosque?

El bosque: lugar de revelación y de resistencia

Topamos aquí con el mismo problema: la imagen del bosque es compleja. Es compleja porque no es única. Y tenemos el mismo problema que Fernandois. Al ser algo tan rico y variado son numerosas las connotaciones, los matices y las conclusiones que podemos sacar. Debemos recurrir de nuevo a la imagen de los *Holzwege* de Martin Heidegger, las sendas que trazan los leñadores, las sendas que se pierden en el bosque. Eso es lo que estamos haciendo aquí pero intentando no perder el rumbo y conducir cada senda a un claro central.

El bosque se nos ha mostrado como un lugar en el que el ser humano puede vivir deliberadamente, aunque esto será algo plenamente moderno (obviando los ejemplos de los eremitas). Thoreau enseñó a toda su generación que era posible marcharse de la ciudad y renunciar a las comodidades, a los cargos y a las convenciones sociales de la vida urbana. Allí se puede lograr tener un vigor físico saludable y entender las señales de la naturaleza, unir instinto y espiritualidad sin perder los conocimientos que otorga una “vasta cultura”. La experiencia de Thoreau será el primer gran ejemplo moderno del *bosque como lugar de resistencia*. Resistencia individual ante las derivas que ha tomado la sociedad alejándose de las verdades más primarias y fundamentales de la vida que Thoreau pretende encontrar en la naturaleza. En este sentido Thoreau también es el ejemplo del *bosque como lugar de la revelación*. Esa verdad fundamental, esa revelación que recibe el individuo, es la muerte, el paso fugitivo del tiempo de la vida individual ante la indiferencia de unos elementos con los que, sin embargo, estamos hermanados y podemos encontrar una unión

espiritual. Pero ésta no tiene por qué ser una experiencia solitaria. En el bosque, o en el medio natural del que éste forma parte, se puede vivir en sociedad, o al menos eso nos quieren mostrar las novelas *Walden dos* y *Walden tres*. Allí, según las propuestas de Skinner y Ardila, no sólo se puede construir una sociedad mejor a partir de los avances en psicología y en educación sino que se puede lograr vivir en un equilibrio sostenible y solidario con el medio ambiente.

Entramos aquí en una cuestión capital en este estudio, el lugar que ocupa el bosque en la relación individuo–sociedad. Thoreau propone aislarse, vivir en soledad, Skinner y Ardila proponen crear sociedades nuevas y distintas a lo ya conocido. En todos hay implícito un rechazo a la sociedad del tiempo en que les toca vivir pero el único que hace un esfuerzo veraz por estudiar la sociedad de su tiempo y sus mecanismos será Jünger. El rechazo, o más bien el aislamiento voluntario respecto a la sociedad, en su caso, se dará en la figura del anarca, pero en el ensayo previo, *La emboscadura*, no existe tal rechazo, simplemente se da la constatación de que los mecanismos políticos que gobiernan a la sociedad están concebidos para la aniquilación y la eliminación total de la libertad del individuo. En la relación individuo-sociedad topamos aquí con la palabra clave: libertad. Thoreau soluciona el problema de un plumazo porque no tiene que convivir con nadie, él mismo se dicta sus normas y nadie le puede ordenar lo contrario; en las sociedades propuestas por Skinner y Ardila los individuos son supuestamente libres, pero en realidad sus decisiones están condicionadas según le conviene al poder político y a los ingenieros de la conducta. Lo que sí que es cierto es que sus propuestas se han llevado a cabo, no se han quedado en utopías noveladas y la prueba está en los Horcones que aún hoy viven en México. Jünger elabora un estudio sobre las dimensiones y consecuencias que tiene una consulta al pueblo ejercida por el poder político. En ellas la papeleta de voto se ha

convertido en un cuestionario y ya no vale con decir “no” a algo. El acto de libertad para el individuo consiste en encontrar su bosque, su lugar irreductible donde ningún poder sea capaz de entrar. Encontramos de nuevo, y éste será precisamente el ejemplo más palmario, el bosque como lugar de resistencia, si bien aquí el bosque no es un lugar físico sino una metáfora, la imagen de un proceso interior, psicológico y espiritual. A partir del estudio de los mecanismos políticos de su tiempo, Jünger alcanza una perspectiva metahistórica y metapolítica para hablarnos de algo que está más allá de lo temporal, dos conceptos ligados: la libertad y el miedo, dos protagonistas claves de la historia humana. El mundo cambia y la libertad también, pero sólo en su forma ya que mantiene su esencia.

El dominio no podrá venir más que de quienes han conservado el conocimiento de las medidas primordiales del hombre y a los que ningún poder, por muy superior que sea, podrá hacer renunciar a actuar como seres humanos. (Jünger, 2002: 149)

Cuando el individuo encuentra el bosque, su bosque, se topa de lleno con algo que es antiquísimo, con un poder enorme que está en su interior y que mana directamente de las fuentes primordiales de la vida. Se convierte en un iniciado que ha superado el miedo a la muerte y el bosque se transforma en el lugar de la Palabra, el lugar de la comunicación del individuo consigo mismo, con los demás y con el universo, el lugar de la revelación. El bosque es el lugar de la libertad individual y es un lugar descubierto a partir de la relación que el individuo mantiene con la aniquilación, con la nada. La nada desea saber cuál es el poder que el ser humano alberga, si es capaz de ir más allá del poder del tiempo, y en el bosque interior el ser humano se hace consciente y encuentra las fuentes primordiales, aquella sabiduría que está escrita en la corteza de los árboles, como decía Thoreau. El emboscado, además de estar dispuesto a

luchar por su libertad y a ejercer resistencia, ha encontrado un bosque atemporal que imposibilita la pérdida de su libertad, independientemente del poder que le acose.

En cuanto a la relación individuo–sociedad y el lugar que ocupa el bosque en ella las obras de Thomas Bernhard se sitúan en el punto opuesto a las utopías psicológicas e incluso al *Walden* de Thoreau. Es en este autor donde es más explícita la directa relación del individuo con el paisaje, donde el paisaje exterior se transfiere al paisaje interior. Uno es la imagen especular del otro y el otro es el elemento configurador de aquél. Los personajes de Bernhard, nacidos o habitantes de entornos naturales, han sido “devorados” por el ambiente, que ha llegado a convertirles en seres obsesivos o en suicidas. Pero incluso aquí, dentro de su propia obra y con esas obsesiones, un individuo encuentra el lugar donde acometer su gran obra, y este lugar es el claro situado en el centro de un bosque. Allí Roithamer construye un edificio dedicado a la felicidad suprema del ser que más quiere, a quien está dedicada la construcción. Ese claro del bosque representa el final de su vida por ser el momento en el que ha alcanzado la plena lucidez, la que le ha llevado a hacer su gran obra, una revelación sin ninguna aspiración a la trascendencia ni a la comunión con el entorno. El bosque entonces será la representación de su propia vida, un conglomerado de entuertos, desencuentros y malentendidos en el que al final encuentra su senda, la senda que le conducirá a la muerte como culminación de su vida y su felicidad. A su muerte Roithamer seguirá siendo un incomprendido. El bosque, lugar sombrío y espeso, es la imagen de una vida. Esto nos puede dar que pensar. En los *Walden* se consigue una vida en armonía, pero es la de una generación que se ha marchado de la ciudad para construir el mundo que quiere. En Bernhard los personajes nacen en el entorno natural y rural, o bien en la ciudad de las convenciones ridículas, la abyección y la falsedad, pero todos están

determinados plenamente por su entorno y las consecuencias no son positivas ni edificantes. ¿Debemos extraer de aquí la conclusión de que una segunda generación *Walden* no sería ni de lejos tan armónica como la primera? Responder esto sería aventurarse demasiado, tanto Skinner como Ardila nos dirían que la ingeniería de la conducta evitarían este desastre. Ciertamente es que en ellos hay una esperanza, un optimismo, que jamás encontraremos en la obra de Thomas Bernhard, donde el bosque vuelve a ser el lugar de las transformaciones del alma, pero siempre hacia peor.

El bosque, como lugar donde habitar, también lo hemos encontrado en Zambrano y Heidegger, incluso en Jung, que construyó su casa a orillas del lago de Zúrich. Ortega vivía en la ciudad pero encontró en los bosques de los alrededores del monasterio de El Escorial la imagen inspiradora para ir más allá de la fenomenología y desarrollar su *razón vital*. Pero en Zambrano y Heidegger será bien distinto. Para Zambrano la casa en el bosque en los alrededores del Jura será una de las casas del exilio, ahora bien, será la casa donde consiga poner en práctica su *razón poética*, situada en el claro del bosque en el que le llega la luz como una revelación, mezcla de experiencia vivida y pensamiento profundo. El bosque llevará a Zambrano a ir más allá en la introducción del hallazgo espontáneo a la hora de comprender la vida humana de lo que hizo su maestro Ortega y Gasset. En su casa en el bosque del Jura sólo recibe las visitas de sus más allegados. Lo mismo le sucedía a Heidegger, pero él no vivía en la precariedad de Zambrano, su casa en el sur de Alemania era el refugio al que marchaba para concentrarse, para sentir una vida campesina más cercana al ser de las cosas, a las fuerzas de la naturaleza y a la mutabilidad de la existencia. Allí escribió la gran mayoría de sus obras, sus paseos por el bosque le inspiraban. En esas casas de las montañas piensa cuando escribe *Construir habitar pensar*, obra de estudio obligado para los arquitectos. El propio Thoreau reconocía que en su cabaña en el

bosque, a orillas de la laguna Walden, había encontrado la serenidad y había llegado a sentirse uno con la naturaleza, a verse a sí mismo en cada elemento. <<Donde quiera que me sentara podía vivir, de manera que el paisaje se irradiaba desde mí mismo>>.

Como vemos, hablamos del bosque como lugar físico en el que se puede vivir pero siempre, o en la gran mayoría de los casos, ese bosque es también un lugar interior, o bien por ser la imagen de una vida, de un pensamiento o de una acción de retirada, o por ser un lugar de emociones íntimas ligadas a recuerdos o momentos especiales de nuestra vida. En esta senda encontramos también el bosque como el lugar en donde se esconden los amantes, el lugar que los cobija, los envuelve y los hace pasar desapercibidos. Pero también es el lugar que vaticina el cataclismo o que trae los peligros o incluso, como se veía en Clara Janés, el lugar donde vagar sin rumbo con destino a la nada. En la poesía el bosque aparece como algo riquísimo, lleno de elementos, y cada uno puede tener su propia voz o su mensaje. Incluso como un elemento exterior pero también interior donde se identifican individuo, bosque y mundo cuando alguien respira en su interior, como vemos en Antonio Colinas.

Me he sentado en el centro del bosque a respirar.

Me he sentado en el centro del mundo a respirar.

El bosque se puede situar incluso en un espacio intersubjetivo en el sentido de que, si bien tiene caracteres personales, éstos están implícitos y no se especifica a quien pertenecen porque el quejido, el lamento que sale del bosque es algo que muchos podemos compartir. Este es el caso del poema analizado de Gabriel Ferrater, aunque quien conozca mínimamente la vida que tuvo y su obra comprenderá enseguida que ese dolor es el suyo. Sin embargo, al no hablar de ninguna experiencia particular, ese bosque que llena el viento de lamentos alcanza un espacio compartido,

intersubjetivo. De su contemporáneo Jaime Gil de Biedma hemos encontrado la imagen del bosque, del pinar, como una identificación con el propio poeta. El bosque de su infancia que él visita de nuevo ya en la vejez le hace recordar, verse a sí mismo en el pasado y en el presente descubriendo los cambios que ha habido en el paisaje, <<los pinos son más viejos>>. El pinar y el camino que hacia él conduce actúan como correlato objetivo y, hablándonos de ellos, el poeta nos habla de sí mismo, del recuerdo y de la experiencia de su propia vida.

La pervivencia de un potente símbolo

En otra senda de nuestro recorrido el bosque se ha mostrado como imagen del inconsciente, donde brotan contenidos psíquicos que configuran nuestra identidad e influyen en nuestra conducta. Desde la perspectiva de Jung cada árbol del bosque tiene una identidad, tiene caracteres personales. Uno de estos árboles, la encina más alta y vieja, contiene el secreto de nuestro proceso de individuación, un secreto que podemos liberar o no pero que tenemos que manejar con cautela. El bosque es oscuro y misterioso y en este sentido se parece mucho al paisaje del que nos han hablado tantas tradiciones: el tenebroso lugar de las fieras. Pero, desde un punto de vista tendente a lo universal, el bosque será un símbolo a través del cual se manifiesta un arquetipo del inconsciente colectivo: el de la Gran Madre, principio generador femenino, materia informe que sustenta la multiplicidad, la *hyle* ('bosque') griega que los latinos tradujeron como *silva* para el bosque y como *materia* y *mater* para materia y madre (gracias a la identificación de materia con *hyle* llevada a cabo por los traductores de Aristóteles). Ha quedado clara la relación del bosque con la madre Ártemis en el caso de la metamorfosis de Acteón, transformado en un ciervo que no puede comunicar la verdad que ha contemplado y que acaba devorado por sus propios perros. Ártemis era la

moradora de los bosques espesos, virgen a la que no se podía ver desnuda porque representaba los procesos de individuación de la multiplicidad a partir de la materia amorfa. Por eso su emisario en el mundo humano era Dionisos, que provocará la muerte de Penteo en manos de su madre y la destrucción de todo su linaje y de la ciudad de Tebas. Como representante de esa materia primordial que está más allá de la lógica y el conocimiento humano Dionisos exige a la sociedad el respeto y la veneración y no perdona su insolencia. Con él el bosque muestra su poder y su perdurabilidad por encima de las leyes humanas. Pero Ártemis y Dionisos acabaron sucumbiendo ante el pavor y la voracidad que los griegos, y sobre todo los romanos, tenían hacia el bosque y cayeron víctimas de la deforestación, lo mismo que, según analistas como Harrison o Thirgood, les sucedió a estas dos sociedades de la cultura clásica. El bosque, antagonista de la sociedad, materia que el hombre destruye para construir la ciudad, tiene su destino ligado a ella ya desde la Edad Antigua.

Pero el bosque no provocaba sólo pavor, también devoción. Tanto griegos como romanos y celtas instalaron santuarios en los bosques o en las arboledas sagradas y, con la diáspora del cristianismo, el bosque se convirtió en el refugio de las antiguas divinidades politeístas paganas que, desde la óptica cristiana, eran seres hermanados con el diablo. Esto sucedió fundamentalmente en el sur de Europa, en el norte la situación era más compleja en la medida en que la realidad era más desconocida. Los cristianos se convirtieron en los depositarios de la cultura romana, que había desarrollado, desde los tiempos de Julio César y Tácito, toda una serie de prejuicios sobre los frondosos bosques de la Galia y la Germania y sobre los seres que allí vivían, los tiempos del desarrollo de la dicotomía cultura – salvajismo, ciudad – bosque, que ha perdurado hasta nuestros días. Como hemos visto Tácito recopila toda una serie de comentarios y lecturas para crear la imagen del germano como una raza pura, no

mezclada con otras por su aislamiento, moradora de los bosques y las ciénagas, rudos, bastos y fieros guerreros que desarrollan rituales y cultos a deidades personificadas en árboles o rocas. Pero eran gentes de espíritu noble, no sometidos a los vicios, las intrigas y las corruptelas de una Roma depravada. Tácito ensalza las virtudes de los germanos porque lo que pretende es criticar la decadencia de Roma. Ciertamente los germanos se habían ganado la fama de ser los más duros rivales del Imperio, pero Tácito culmina el paradigma del pavor de Roma hacia el bosque e, involuntariamente, el mito fundacional de la raza germana que tanto anhelaron, con el paso de los siglos, los nacionalistas alemanes, desde los humanistas del Renacimiento hasta el III Reich.

El bosque europeo medieval recoge los antiguos politeísmos y rituales del norte y del sur y se confirma como el antagonista del orden social de la ciudad-fortaleza, al menos en el plano literario, ya que la realidad social era bien distinta y los bosques eran recorridos no sólo por los señores que crean las *forestae* sino por los campesinos que recogen leña y frutos y alimentan al ganado. En esta época se ve muy bien la separación entre el bosque real y el bosque literario, precisamente porque, ya desde la época romana, los autores que escriben sobre el tema no tienen relación ninguna con el bosque al no tener que trabajar la tierra y recoger sus frutos. Son los sirvientes los que lo hacen por ellos.

El miedo al bosque continuó presente durante muchos siglos por ser la morada de los druidas y las brujas, un lugar tenebroso fuera de los muros de la ciudad en el que el individuo podía ser poseído por el demonio o sus secuaces y sufrir metamorfosis que lo convirtiesen en un salvaje. Llegamos así a la época de los relatos en torno a la corte del rey Arturo. En ellos el caballero, que sufría melancolía de amor o que buscaba un viaje iniciático que le llevase a cobrar dignidad y fama, se marchaba de la

corte para introducirse en el bosque espeso a la espera de encontrar la maravilla o la aventura que le transformase por completo o que le devolviese la lucidez. Muchos fueron los que en el bosque se transforman en unos salvajes (del latín *silva*, ‘bosque’) de extrema brutalidad que pierden la empatía, los afectos y la racionalidad que definen al caballero cortesano y más tarde al ciudadano. Como explica Roger Bartra, el salvaje descrito por la literatura ha servido como contrapunto al hombre civilizado para que éste mostrase sus mejores virtudes y el resultado de la depravación de las mismas. En cualquier caso, el caballero volvía a la corte transformado en un ser humano más fuerte, más recto, más digno y mejor capacitado para el amor cortés, la lealtad o las tareas de gobierno. El caballero que recuperaba la humanidad tras su estado salvaje incorporaba las virtudes de éste. El bosque representaba para el individuo lo que el proceso alquímico de la *nigredo* o ennegrecimiento (que hemos visto también en Clara Janés) era para la conquista de la piedra filosofal. Era el bosque de las transformaciones del alma, origen del moderno bosque como lugar de la revelación, pero seguía sin ser un lugar habitable salvo para los proscritos (por obligación ya que habían sido expulsados del orden social) o los eremitas (que se expulsaban voluntariamente de este orden). Estos últimos, buscando la soledad y el ascetismo necesario para la revelación y el encuentro con Dios, encontraron en el bosque el desierto que los primeros anacoretas cristianos tuvieron en la cuenca mediterránea para seguir los pasos de Cristo. Es el bosque–desierto.

Nos hemos detenido en las características del bosque medieval porque, recogiendo los elementos configuradores del bosque antiguo o, al menos, sus remanentes, en el Medioevo se forja la base de lo que será el bosque en el imaginario colectivo gracias, sobre todo, al folklore, la épica cantada por los juglares, las tradiciones de la cultura popular y los cuentos y leyendas que se transmitirán de generación en generación con hitos como

Charles Perrault o los hermanos Grimm, que se encargaron de fijarlos por escrito para la posteridad y que fueron recogidos ya en el siglo XX por productoras de animación como Disney. No olvidemos que, en el caso de Alemania, los cuentos de los Grimm es la obra más editada y publicada de la historia tras la Biblia.

Pero, evidentemente, a lo largo de los siglos, tanto la sociedad como el bosque físico han cambiado. Hemos visto cómo la modernidad llega al bosque para imponer un sistema racional de gestión forestal que permita sacar provecho de este recurso que ya no se ve como inagotable ante una deforestación masiva en prácticamente toda Europa (S. XIII-XVIII). Sin embargo el bosque como símbolo recobrará una fuerza inusitada como imagen de la libertad porque en la introducción de las reglamentaciones forestales fue el pueblo llano, el campesinado, el peor parado al limitarse su acceso y sus usos del territorio, el mismo campesinado que mantenía vivo en el imaginario la nostalgia de una antigua libertad en un periodo en que mantenían un estrecho contacto con una naturaleza generosa que les ofrecía todo lo necesario para su supervivencia. Un pasado generalmente ilusorio pero que alentó muchas luchas de clase entre los campesinos y los señores primero y los representantes del Estado después. Las guerras de las Demoiselles fueron los ejemplos paradigmáticos.

De la misma forma que a partir del Renacimiento el bosque mengua o, al menos, pierde su carácter agreste, el salvaje que supuestamente habitaba en él también se transforma y se despoja de su brutalidad: se convierte en el buen salvaje, tierno y familiar, y las características que le hacían un individuo subhumano como la nula represión de los impulsos más abyectos o incluso la transgresión de la ley natural ya no se encontrarán en él ni en el bosque, en adelante se hallarán en la corte y en la ciudad, como veíamos en Macbeth. Ese bosque del imaginario que ya no es agreste se

transforma en un lugar de nostalgia lírica, en el *beatus ille* que encontramos en Petrarca y Sannazaro.

Sin embargo, este ser brutal que tras la era del humanismo forma parte inherente al orden social y a la vida en la ciudad, no será fácil de identificar, ya que las convenciones sociales y las dinámicas culturales y políticas encubrirán sus prácticas mediante la sofisticación, la intriga y la ironía. Éste era uno de los signos que Tácito había advertido sobre la decadencia de Roma y que dos de los pensadores más importantes de la Ilustración ya vieron en su propia época: Giambattista Vico y Jean-Jacques Rousseau. Cada uno de ellos vio el bosque como el lugar originario de la humanidad y en ambos se percibe la nostalgia de otro tiempo, una nostalgia que, sobre todo en Rousseau, seguido de poetas como Wordsworth, aparece ante la conciencia del desgarró, de la separación que el hombre moderno, como culminación del proceso de civilización, ha llevado a cabo respecto a la naturaleza. Esta separación de la naturaleza, esta pérdida de su contacto directo, ha desembocado en la cosificación e instrumentalización de la misma.

Los románticos quisieron volver a encontrar esa naturaleza salvaje y fusionarse con ella, por ello rechazaron su objetivación y marcharon de la ciudad para reencontrarse con ella y en ella salvando ese <<placer negativo>> del sentimiento de lo sublime. El bosque real y el simbólico nunca habían estado tan lejos, y los simbolistas retomarán el bosque como el templo de los pilares sagrados donde todos los seres y elementos son hijos de una misma madre, el bosque de las correspondencias, el *bosque como símbolo mismo del simbolismo mismo* por ser el lugar donde se puede captar, fuera de la racionalidad científica y de la lógica convencional de causa-efecto, la íntima afinidad que existe entre todas las

cosas, donde las asociaciones inesperadas surgen y nos volvemos a sentir hijos de una misma tierra.

Pero la cosificación e instrumentalización de la naturaleza no se detuvo, y una vez que Europa desarrolló colonialmente su hegemonía en los mares exportó a los territorios de ultramar dos cosas: por un lado la fe en el progreso y en la gestión eficiente de los recursos; por el otro la desposesión de las tierras de los pueblos autóctonos, su dependencia de las metrópolis y su pérdida de identidad cultural, además de la deforestación masiva a paso acelerado. Este segundo elemento exportado mostró la sombra del primero, su vacuidad, y en los bosques de África, América y Oceanía la razón ilustrada y sus pretensiones de perfectibilidad y universalización de la conducta se ahogaron ante la apabullante realidad de los hechos. Eso es lo que hemos visto en las novelas de Joseph Conrad y Annie Proulx. Una herida se abría en la tierra, lejos de la ciudad, para desvelar lo que la ciudad escondía: el nihilismo, la inoperancia de los principios ilustrados y la despiadada actuación de Europa en el resto del mundo.

Evidentemente todo este proceso no pasó desapercibido para los europeos ya inmersos no sólo en una cultura que Vico habría calificado de decadente por la sofisticación y la ironía sino en una absoluta crisis de valores que acabó por confirmar la <<muerte de Dios>> pronosticada por Nietzsche. El desierto comenzaba a ser el paisaje que podía actuar como correlato objetivo de la espiritualidad europea y de su moralidad, incluso del destino de cualquier individuo en un mundo que ha perdido su sentido, como también lo ha perdido un sujeto incapaz de constituirse como punto firme para desarrollar un sistema de valores y dotar de un sentido a la existencia humana. Los terrenos baldíos dibujados por T.S. Eliot serán el

escenario por donde vaguen sin rumbo los personajes de Samuel Beckett. La pesadilla de Roquentin será la pesadilla de la razón occidental.

Acción – reacción. El avance de la desertificación y la tierra baldía, interior y exterior al ser humano, implica la necesidad de una respuesta ante la consumación del yermo nihilismo. Ya hemos visto en Jünger la relación del bosque con la nada y la libertad individual ante la deriva social. El bosque, aunque se haya perdido físicamente (o al menos las características que lo definían en su forma primitiva, la exuberancia y su carácter salvaje), pervive en el imaginario colectivo y retoma una gran potencia simbólica en el S. XX, y en particular en la literatura, que recoge toda su tradición como *topos* y la incorpora en su lenguaje y sus dinámicas contemporáneas. Ante la situación social, política y espiritual de occidente, el bosque literario, más allá de su utilización como imagen de lo complejo en la era más compleja, se desarrollará a partir de dos vías principales: el bosque de la revelación y el bosque de la resistencia. No son las únicas, pero sí las principales. No son nuevas, pero sí plenamente actuales.

Para María Zambrano el bosque es una imagen del método racionalista occidental representado por Descartes, un método que homogeneizó lo que hay en el mundo y que redujo todo a las categorías del sujeto pensante. Pero este método lleva a la nada. A la nada llegará también la persona que siga este método, y es necesario que así sea porque en esta nada aparece el claro, cuando la persona se abre y <<despierta naciendo>> encuentra el claro del bosque en el que ve la luz, en el que es iluminada por una revelación que la pone en contacto con el ser que siempre fue, que no se puede describir con conceptos lógicos ni se puede inquirir, con <<el amor preexistente>>. El claro del bosque será el centro

de energía que otorgue sentido al resto de la vida de la persona, el lugar donde la oscuridad se transforma en luz.

Para Heidegger el bosque también será oscuro y espeso. En él lo encontramos como la imagen de toda la filosofía, sobre todo la filosofía posterior a Platón, que ha procedido al <<olvido del ser>> por el dominio del ente. Pero hay algo más, el bosque es el espacio delimitado por las preguntas que la filosofía puede plantear. Y es necesario no salir de él. Lo que queda es volver a andar, volver a empezar. Plantear una pregunta e intentar responderla es ya trazar una senda entre la espesura. Es importante recuperar el lenguaje que desoculte al ser, que lo haga comparecer. En este sentido los poetas, que no han olvidado el ser, son aquellos que pueden hacerlo, ellos son los que trazan las sendas. En el caso del filósofo, él también la traza, pero llega un momento en que no se puede ir más allá, el camino se detiene en lo no hollado. Queda la esperanza de que, a fuerza de hacer caminos, algunos se encuentren o se pueda llegar algún día al *lichtung*, al claro de bosque, donde la luz ayudará a que se muestre el ser, al menos a que se muestre como algo que permanece oculto.

Es curiosa la labor de los poetas en estos bosques. Para Heidegger y Zambrano ellos son los que pueden contribuir a que el ser se muestre y recuperar para los hombres el sentimiento de lo sagrado, su íntima relación con el mundo. Para Thoreau el poeta es un hombre mucho más fuerte porque está guiado por el amor y para Jünger el poeta es aquel que puede enseñar a los hombres el camino de la libertad porque él también es un emboscado.

Lo que está claro, ante todo, es que, a pesar de los lamentos sobre la pérdida de contacto y conexión íntima entre el ser humano y la naturaleza, el siglo pasado nos ha ofrecido numerosas manifestaciones literarias en las

que el bosque sigue ocupando un lugar central y sigue hablándonos sobre nosotros mismos. Y, hoy, en el siglo XXI, continúa siendo así. La racionalidad técnica no ha conseguido esconder la potencia icónica que posee el bosque. El bosque es un lugar tan complejo como el ser humano. Se instala en una relación de ida y vuelta con el individuo configurándose ambos entre sí. El bosque es una imagen especular y también una imagen de complejidad. Utilizamos su imagen para hablar de aquello que no se puede ni simplificar ni banalizar, y también hemos encontrado que en el bosque cada árbol puede tener su individualidad y ser extremadamente importante, como veíamos en la encina de Jung. Es curioso, a este respecto, que no desaparece nunca del todo en el bosque la referencia a la alquimia, la mística o las tradiciones herméticas, esos saberes tan antiguos, previos a la lógica científica moderna. Lo vemos en Jung, en Zambrano, en Jünger e incluso en Clara Janés.

Es siempre un camino de ida y vuelta. El estudio del bosque como algo individual nos ha llevado a investigar cuál es su lugar en la sociedad y en la relación que ésta mantiene con aquél para traernos de vuelta al lugar del individuo. Es un círculo que empieza y acaba en la persona pero que nunca se cierra. Dados los acontecimientos que se están desarrollando en el mundo actual, no resulta inútil ni banal un estudio sobre distintas formas de resistencia individual. Esto le otorga actualidad a este estudio. Los ejemplos aducidos nos muestran una encrucijada en el papel que ocupa el bosque en la relación individuo–sociedad: o se crea una nueva sociedad (independientemente de los principios que la rijan) o el individuo resiste en el bosque, en su propio bosque, un lugar que puede estar en cada casa porque es una imagen de la libertad que el individuo puede conservar si se ha mirado cara a cara con la nada, con la muerte, con el no ser, y si ha vencido el miedo.

Hemos trazado nuestros caminos, nuestros *holzwege*. Bosque como la morada de un nuevo mundo, como imagen de toda una tradición filosófica, como espacio universal donde ha de configurarse nuestra identidad o como espacio particular que nos habla de nuestra propia vida, como espacio de sombra donde se abre la luz, como el lugar de la libertad. Son muchas las connotaciones y muy ricos los matices. El bosque, además de ser un paisaje en el que incorporamos unos elementos o personajes como el fondo de un cuadro, o ser un escenario donde se desarrollan acciones, es un paisaje interior en el que el ser humano refleja, a partir de las distintas artes, sus inquietudes más profundas, sus estados de ánimo o sus convicciones. No deja de ser una muestra más de la relación que tenemos con el entorno como <<ser-en-el-mundo>>, pero al ser un lugar tan variado y tan ambiguo, se convierte en el depositario de un vasto número de manifestaciones culturales. Una imagen de la complejidad para un ser complejo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBÉ GRÉGOIRE. *Histoire patriotique des arbres de la liberté*. Paris: Adolphe Havard, 1833.

ABELLA, Ignacio. *La memoria del bosque. Crónicas de la vieja selva europea. Cultos y culturas, mitos, leyendas y tradiciones*. Barcelona: Ed. Integral, 2007.

ABELLA, Ignacio (ed.). *La poesía de los árboles. Antología universal de poemas de los árboles y el bosque*. Lakabe: Huts ed., 2016.

AGUSTÍN FERNÁNDEZ, Susana. *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2009.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Trad. de Juan de la Pezuela y Ceballos. Madrid: EDAF, 2010.

ANDREOLI, B.; MONTANARI, M. (Coord.). *Il bosco nel Medioevo*. Bolonia: CLUEB, 1995.

ANÓNIMO. *Poema de Gilgamesh*. Trad. de Federico Lara Peinado. Madrid: Tecnos, 2005.

ARDILA, Rubén. “La utopía psicológica. Walden, Walden dos y Walden tres”. En *Suma Psicológica* Vol. 11, nº 2. Septiembre 2004. Pág. 145-160. ISSN 0121-4381.

ARDILA, Rubén. *Walden Tres*. Barcelona: Ed. CEAC, 1979.

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. Ed. de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz Muñiz. Madrid: Cátedra, 2002.

ASCOLI, Albert Russell. *Ariosto's bitter harmony*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. Trad. de Ida Vitale. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Trad. de Ernestina de Champourcín. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Champourcín. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Trad. de Rafael Segovia. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

BARTRA, Roger. *El mito del salvaje*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.

BATTISTINI, Matilde. *Astrología. Magia. Alquimia*. Trad. de Jofre Homedes Beutnagel. Barcelona: Ed. Electra, 2005.

BATTISTINI, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Trad. de José Ramón Monreal. Barcelona: Ed. Electra, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Ed. bilingüe de Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal (Les fleurs du mal)*. Ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2009.

BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. Trad. de Ana María Moix. Barcelona: Tusquets, 2009.

BECKETT, Samuel. *Fin de partida*. Trad. de Ana María Moix. Barcelona: Tusquets, 1986.

BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. de Pere Gimferrer. Madrid: Alianza, 2012.

BERNHARD, Thomas. *Corrección*. Trad. de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza, 2010.

BERNHARD, Thomas. *Maestros antiguos*. Trad. de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza, 2015.

BERNHARD, Thomas. *Tala*. Trad. de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza, 2012.

BERNHARD, Thomas. *Trastorno*. Trad. de Miguel Sáenz. Madrid: Alfaguara, 2011.

BERNHEIMER, Richard. *Wild men in de Middle Ages: A study in art, sentiment and demonology*. Cambridge Mass: Harward University Press, 1952.

BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Trad. de Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

BESSE, Jean-Marc. *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Trad. de Marga Neira. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de simbología*. Barcelona: Paidós, 1993.

BIERNEL, Walter; SANER, Hans (eds). *Correspondencia 1920-1963. Martin Heidegger, Karl Jaspers*. Madrid: Síntesis, 2003.

BLUMENBERG, Hans. *El hombre de la luna. Sobre Ernst Jünger*. Trad. de Pedro Madrigal. Valencia: Pre-Textos, 2010.

BOCCACCIO, Giovanni: *El Decamerón*. Libros en red (dominio público). 2004.

BODEI, Remo. *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Trad. de María Cándor. Siruela: Madrid. 2011.

BOSQUE GROSS, Enrique. *Heroísmo y razón en Ernst Jünger*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1990.

BRINCKERHOFF JACKSON, John. *Descubriendo el paisaje autóctono*. Trad. de Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

BROSSE, Jacques. *Mythologie des arbres*. París: Payot, 2001.

BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Trad. de Pablo Hermida Lazcano. Madrid: Paidós, 2010.

BURKERT, Walter. *Greek religion*. Trad. al inglés de John Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

BUZZATI, Dino. *El desierto de los tártaros*. Trad. de Esther Benítez. Madrid: Alianza, 2009.

CALVINO, Italo. *El barón rampante*. Trad. de Esther Benítez. Madrid: Siruela, 2015.

CAMPBELL, Joseph. *Imagen del mito*. Trad de Roberto Bravo y Leandro Pinkler. Girona: Atalanta, 2013.

CAMPBELL, Joseph. *Las extensiones interiores del espacio exterior*. Trad de Roberto Bravo. Girona: Atalanta, 2013.

CAMUS, Albert. *El Extranjero*. Trad. de José Ángel Valente. Madrid: Colección clásicos del siglo XX. Diario "El país". 2002.

CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Trad. de Esther Benítez. Madrid: Alianza, 2006.

CARLÉ, María del Carmen. "El bosque en la Edad Media (Asturias-León-Castilla)". En *Cuadernos de Historia de España*, nº59-60, Buenos Aires, 1976. Pág. 364-374.

CASADO DA ROCHA, Antonio. *Una casa en Walden. Sobre Thoreau y cultura contemporánea*. Logroño: Pepitas, 2017.

CASSAGNES-BROUQUET, S.; CHAMBARLAC, V. *L'âge d'or de la forêt*, Rodez: Éditions du Rouergue, 1995.

CASTEL, Robert. *Le roman de la désaffiliation. À propos de Tristan et Iseut*. En *Le débat* 61, sept-oct. 1990, Pág. 152-164.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. "El arte (de perderse) en un bosque". En MADERUELO, Javier (Dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada editores, 2008. Pág. 83-142.

CAVELL, Stanley. "Ending the Waiting Game: A reading of Beckett's *Endgame*". En *Must We Mean What We Say?* Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1969. Pág. 115-162.

CAVELL, Stanley. *Los sentidos de Walden*. Trad. de Antonio Lastra. Valencia: Pre-textos, 2011.

CÉSAR, Cayo Julio. *La Guerra de las Galias*. Trad. de José Goya Muniáin y Manuel Balbuena. Barcelona: Ediciones Orbis, 1986.

CIOCCHINI, Héctor. “*Claros de bosque*. Una filosofía de la noche del ser”. En *Cuadernos hispanoamericanos*. *Revista mensual de cultura hispánica*. Vol. 413. Noviembre 1984. Pág. 177-182.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

CIRLOT, Victoria. *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela, 2007.

CIRLOT, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela, 2010.

CHALVET, Martine. *Une histoire de la forêt*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Génie du christianisme*. París: Gallimard <<Bibliothèque de la Pléiade>>, 1978.

CHRÉTIEN DE TROYES. *El caballero del león*. Trad. de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela. 2001.

CHRÉTIEN DE TROYES. *El caballero de la carreta*. Ed. y trad. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2004.

CHRÉTIEN DE TROYES. *El caballero de la espada. La doncella de la mula*. Trad. de Isabel de Riquer. Madrid: Siruela, 1984.

CHRÉTIEN DE TROYES. *Erec y Enide*. Trad. de Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 2011.

- COLINAS, Antonio. *Obra poética completa*. Madrid: Siruela, 2011.
- CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Trad. de Araceli García Ríos e Isabel Sánchez Araujo. Madrid: Alianza, 2012.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Trad. de Ramón D. Perés. Madrid: Alianza, 2006.
- CORBALÁN, Fernando. *La proporción áurea. El lenguaje matemático de la belleza*. Barcelona: RBA ediciones, 2010.
- CORBIN, Alain. *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'antiquité à nos jours*. París: Champs Histoire Flammarion, 2014.
- COROMINES, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana. Vol. II*. 1981. Barcelona: Curial edicions catalanes Caixa de pensions la Caixa, 1992.
- COROMINES, J.; PASCUAL, J.A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Vol. I*. 1980. Madrid: Gredos, 2000.
- CORVOL, Andrée. *Éloge des arbres*. París: Robert Laffont, 2003.
- CORVOL, Andrée. *L'arbre en occident*. Paris: Fayard, 2009.
- CORVOL, Andrée. *L'Homme et l'Arbre sous l'Ancien Régime*. París: Economica, 1984.
- CORVOL, Andrée. *L'Homme aux bois. Histoire des relations de l'homme et de la forêt, XVII-XX siècle*. París: Fayard, 1987.
- CORVOL, Andrée. "La Forêt". En NORA, P. (dir.) *Les lieux de la mémoire*. t.III, Vol. 1. París: Gallimard, 1992. Pág. 673-737.

CORVOL, A.; HOTYAT, M.; ARNOULD, P. (dir.). *La Forêt. Perceptions et représentations*. París: L'Harmattan, 1997.

COULANGES, Fustel de. *La ciudad antigua*. Trad. de Alberto Faño. Madrid: EDAF, 1985.

COX, John Charles. *The Royal Forests of England*. Londres: Methuen, 1905.

DARDEL, Eric. *El hombre y la tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. Trad. de María Beneyto. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

De VILLENA, Luis Antonio. *Los senderos y el bosque. XX años del Premio Loewe. Antología*. Madrid: Visor, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma* (1976). Trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2010.

DELORT, Robert; WALTER, François. *Histoire de l'environnement européen*. París: PUF, 2001.

DESCARTES, René. *Discurso del Método*. Trad. de Risieri Frondizi. Madrid: Alianza, 2011.

DEVROEY, Jean Pierre. *Économie rurale et société dans l'Europe franque (VI-IX siècle)* t.I, París: Belin, 2003.

DOOB, Penelope Reed. *The idea of the labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Londres: Cornell University Press, 1990.

DOTTIN, George. *Les Littératures celtiques*, París: Hachette, 1904.

DUBY, Georges. *L'Économie rurale et la vie des campagnes dans l'occident medieval*. París: Flammarion, 1977.

DUHAMEL DU MONCEAU. *Traité complet des bois & des forêts*. Paris: Guérin & Delatour, 1760-1768. Dominio público.

DUMAS, Robert: *Traité de l'arbre. Essai d'une philosophie occidentale*. Paris: Actes Sud, 2002.

DURAND, Gilbert. *La estructura antropológica del imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Trad. de Víctor Goldstein. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

DURLING, Robert. *The figure of the poet in Renaissance Epic*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Trad. de Jesús Valiente Malla. Barcelona: Paidós, 2010.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Trad. de Luis Gil. Barcelona: Kairos, 1999.

ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Trad. de A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2000. Pág. 427-429.

ELIOT, T.S. *El bosque sagrado*. Trad. de Ignacio Rey Agudo. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2004.

ELIOT, T.S. *La tierra baldía (The Waste Land)*. Ed. bilingüe y trad. de Andreu Jaume. Barcelona: Lumen, 2015.

EMERSON, Ralph Waldo. *Ensayos*. Trad. de Ricardo Miguel Alonso. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

EMERSON, Ralph Waldo. *Naturalezas*. Trad. de Salvador Sediles y Carlos Muñoz Gutiérrez. Madrid: La línea del horizonte, 2016.

ESPAÑOL ECHÁNIZ, Ignacio. “El paisaje como percepción de las dinámicas y ritmos del territorio”. En MADERUELO, Javier (Dir.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada editores, 2008. Pág. 203-225.

EURÍPIDES. *Bacantes*. Trad. de Nora Andrade. Buenos Aires: Biblos, 2003.

FERMANDOIS, Joaquín. “El bosque de las ideas”. En *SudHistoria: Revista digital en estudios desde el sur*, ISSN 0718-9427. Año 1. nº 1. 2010, Págs. 1-4.

FERRARI, Américo. *El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas*. Valencia: Pre-textos, 1993.

FERRATER, Gabriel. *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62, 2010.

FOWLES, John. *El árbol*. Trad. de Pilar Adón. Madrid: Impedimenta, 2015.

FRAZER, James George. *La rama dorada. Magia y Religión*. Versión abreviada de 1922, Trad. de Elisabeth y Tadeo I. Campuzano. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981.

GALLONI, Paolo. *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*. Roma-Bari: Laterza, 1993.

GIL DE BIEDMA, Jaime. “Moralidades”. En *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

GILPIN, William. *Remarks on forest scenery and other Woodland views*. Edimburgo: Thomas Dick Lauder, 1824.

GÓMEZ RINCÓN, Antonio. “Echarse al bosque: realidad y discurso de forajidos en las forestas de la Europa preindustrial”. En *Los lugares de la*

historia. Salamanca: Asociación de Jóvenes Historiadores, 2013. Pág. 1331-1351.

GORGA LÓPEZ, Gemma. “Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés”. En *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. 26, 2008. Pág. 83-100.

GRASSI, Ernesto. *Vico y el humanismo: ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*. Trad. de Jorge Navarro. Barcelona: Anthropos, 1999.

GREGORIO DE TOURS. *Histoire des Francs*. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología griega y romana*. Trad. de Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 2008.

GRIMAL, Pierre. *Les jardins romains*. París: PUF, 1969.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. Trad. de Francisco Payarols Casas. Madrid: Rudolf Steiner, 2000.

HARRISON, Robert Pogue. *Forests. The shadow of civilization*. University of Chicago Press: Londres, 1992.

HARRISON, Robert Pogue. *Jardins. Réflexions sur la condition humaine*. Trad. de Florence Naugrette. París: Le pommier, 2007.

HART, Cyril. *Royal Forests*. Oxford: Clarendon Press, 1960.

HASKELL, David George. *En un metro de bosque. Un año observando la naturaleza*. Trad. de Guillem Usandizaga. Madrid: Turner, 2014.

HAUDRICOURT, André G. “Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui”. En *L'homme: Revue française d'anthropologie*. 1962, Vol. 2, nº 1. Pág. 40-50.

HEGEL, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Trad. de Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1958.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Trad. Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. de José Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Trad. de Juan Martín Vermal. Barcelona: Destino, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *¿Qué es la filosofía?* Trad. de Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder, 2004.

HEIDEGGER, Martin; JÜNGER, Ernst. *Acerca del nihilismo: Sobre la línea. Hacia la pregunta del ser*. Trad. de José Luis Molinuevo. Barcelona: Paidós, 1994.

HERNÁNDEZ SEVILLANO, David. *El punto K*. Ourense: Eurisaces, 2014.

HOBBS, Thomas. *Leviatán o la materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*. Trad. de Carlos Mellizo Cuadrado. Madrid: Alianza, 2009.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*. Trad. de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 2004.

HORN, Eva. "Traitor, partisan: Figures of political irregularity in East German postwar thought". En *The new Centennial Review* Vol. 4, nº 3, Invierno 2004. Pág. 125-143.

JAEGER, Werner. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.

JAKOB, Michael. *El jardín y la representación*. Trad. de María Condor. Madrid: Siruela, 2010.

JAKOB, Michael. *Le paysage*. París: Infolio, 2013.

JANÉS, Clara. *Los secretos del bosque*. Madrid: Visor, 2002.

JUARISTI, Jon. *El bosque originario. Genealogías míticas de los pueblos de Europa*. Madrid: Taurus, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1957.

JUNG, Carl. Gustav. *Simbología del espíritu*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.

JÜNGER, Ernst. *El trabajador*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 1990.

JÜNGER, Ernst. *Eumeswil*. Traducción de Marciano Villanueva. Barcelona: RBA ediciones, 2011.

JÜNGER, Ernst. *La emboscadura*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 2002.

JÜNGER, Ernst. *Los titanes venideros. Ideario último*. Recogido por Antonio Gnoli y Franco Volpi. Trad. de Atilio Pentimalli. Barcelona: Página indómita, 2016.

JÜNGER, Ernst. *Sobre el dolor*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 2002.

JÜNGER, Ernst. *Tempestades de acero*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Austral, 2007.

KANT, Immanuel. *¿Qué es Ilustración?* Trad. de Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid: Alianza, 2007.

KEEN, Maurice. *Outlaws of Medieval legend*. Rev. ed. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1977.

KRAUTHEIMER, Richard. *Roma Alessandrina: The Remapping of Rome under Alexander VII*. Nueva York: Vassar College, 1982.

KREBS, Christopher B. *El libro más peligroso: La Germania de Tácito. Del Imperio Romano al Tercer Reich*. Trad. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Madrid: Crítica, 2011.

LE GOFF, Jacques. “Le désert-forêt dans l’Occident medieval”. En *L’imaginaire médiévale*. París: Gallimard nfr, 1985.

LE GOFF, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1985.

LE ROY, Eugène. *Jacquou le Croquant*. París: Gallimard, 1999.

LEOPARDI, Giacomo. *Poesia. L’infinito*. Ed. de Glauca Michelini. Milán: Demetra, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado*. Trad. de Héctor Arruabarrena. Madrid: Alianza, 1999.

LORIENTE ESCALLADA, Enrique. *El árbol en la poesía castellana* (antología). Santander: Ediciones Tantín, 2003.

LOWOOD, Henry: “The calculating forester: quantification, cameral science, and the emergence of scientific forestry management in Germany”. En *The Quantifying spirit of the Eighteenth Century*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1991, págs. 315-342.

MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Adaba editores, 2005.

MADERUELO, Javier. *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN, 2008.

MADERUELO, Javier (dir.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada editores, 2006.

MAGRIS, Claudio. *El Danubio*. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2010.

MANWOOD, John. *A treatise of the laws of the forest*. Londres: Walter J. Johnson, 1976.

MARI, Alberto; KINDL, Ulrike. *Il bosco. Miti, legende y fiabe*. Milán: Mondadori ed., 1989.

MARÍ, Antoni (ed.). *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

MARKALE, Jean. *Merlin l'Enchanteur*. París: Retz, 1981.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *El sentimiento de la montaña. Doscientos años de soledad*. Madrid: Desnivel, 2002.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

MARX, Karl. "Proceedings of the Sixth Rhine Province Assembly. Third Article: Debates on the Law or Thefts of Wood". En *Karl Marx, Frederick Engels: Collected Works*, vol. I. Londres: Lawrence and Wishart, 1975.

MAZZOTTA, Giuseppe. *Dante: Poet of the Desert*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

MAZZOTTA, Giuseppe. *The world at play in Boccaccio's Decameron*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. de Jem Cabanes. Barcelona: Ed. Península, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Trad. de Estela Consigli y Bernard Capdevielle. Buenos Aires: Nueva visión, 2010.

MICHELET, Jules. *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Trad. de Rosina Lajo Pérez. Madrid: Akal, 2004.

MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Trad. de Carmen Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

MOLINUEVO, José Luis. *La estética de lo originario en Jünger*. Madrid: Tecnos, 1994.

MONMOUTH, Geoffrey de. *Vida de Merlín*. Trad. de Lois Pérez de Castro. Madrid: Siruela, 1994.

MONTESINOS, Toni. *El triunfo de los principios. Cómo vivir con Thoreau*. Barcelona: Ariel, 2017.

MONTIEL LLORENTE, Luis. *Jung*. Madrid: Ediciones del Orto, 1997.

MUSIL, Robert. *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Trad. de Roberto Buxio. Barcelona: Seix Barral, 2002.

NASR, Seyyed Hossein. *Hombre y naturaleza. La crisis espiritual del hombre moderno*. Buenos Aires: Ed. Kier, 1982.

NEVES, Maria João. “Sobre la metáfora operante de los <<claros de bosque>> en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano”. En *Revista Aurora*, nº13, Universitat de Barcelona, 2012. Pág. 40-49.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Gaya Ciencia*. Trad. de Pedro González Blanco y Luciano de Mantua. Barcelona: El Barquero, 2003.

NOGUÉ, Joan (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

OÉ, Kenzaburo. *M/T y la historia de las maravillas del bosque*. Trad. de Ricardo Ogata. Barcelona: Seix Barral, 2009.

OLMEDO, Alfredo; RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (Com.). *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia ed., 2015.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Ed. de Julián Marías. Madrid: Cátedra, 2014.

ORTEGA Y GASSET, José. *¿Qué es filosofía?* Madrid: Alianza, 1995.

OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire, 1789-1799*. Paris: Gallimard, 1976.

OVIDIO. *Metamorfosis*. Trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 2002.

PASTOREAU, Michel. "Introduction à la symbolique médiévale du bois". En *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre et du bois et du fruit au Moyen Âge*. Paris: Le Léopard d'or. <<Cahiers du Léopard d'or>>, nº2, 1993, p.28.

PERLIN, John. *Historia de los bosques: El significado de la madera en el desarrollo de la civilización*. Madrid: Proyecto Gaya 2050, 1999.

PETRARCA, Francesco. *Cancionero*. Trad. de Ángel Crespo. Madrid: Alianza, 2008.

PLATÓN. *El banquete*. Trad. de Marcos Martínez Hernández. Madrid: Gredos, 2014.

PONGE, Francis. “El cuaderno del pinar”. En *La rabia de la expresión*. Trad. Miguel Casado. Barcelona: Icaria, 2001.

PROPP, Vladimir: *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1987.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1977.

PROULX, Annie. *El bosque infinito*. Trad. de Carlos Milla Soler. Barcelona: Tusquets, 2016.

PUJALÁ, Grisel. “Centro, método y poesía en "Claros del bosque" de María Zambrano”. En *Anales de literatura española*, ISSN 0212-5889, Nº 9, 1993, págs. 115-128.

RABELAIS, François. *Gargantúa*. Trad. de Juan Barja. Madrid: Akal. 2007.

RECLUS, Élisée. *Histoire d'un ruisseau*. París: Actes sud, col. Babel, 1995.

RESTAINO, Franco. *Storia dell'estetica moderna*. Turín: UTET, 1991.

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2010.

REYERO FERNÁNDEZ, María Dolores. “De la naturaleza al símbolo: la imagen del bosque en la poesía de Robert Frost”. En *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, ISSN 0210-6124, Vol. 8, Nº 1-2, 1986, págs. 53-69.

RIMBAUD, Arthur. *Obra completa. Prosa y poesía*. Ed. bilingüe. Trad. de J. F. Vidal-Jover. Barcelona: Ediciones 29, 1973.

RITTER, Joachim. “Paisaje. Reflexiones sobre la función de lo estético en la sociedad moderna”. En *Subjetividad. Seis ensayos*. Barcelona: Alfa, 1986. Pág. 125-158.

ROBERTS, Edward A. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza, 2013.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Trad. de Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

ROMERO SÁNCHEZ-PALENCIA, Carmen. *Tradición y modernidad en Thomas Stearns Eliot*. Tesis doctoral. Universidad Francisco de Vitoria. Madrid, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Trad. de Antonio Pintor Ramos. Madrid: Tecnos, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio*. Trad. de Luis Auirre Prado. Madrid: EDAF, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las Confesiones*. Trad. de Mauro Armiño. Madrid: Alianza, 1997.

RUIZ CAPELLÁN, Roberto. *Bosque e individuo. Negación, olvido y destierro de la sociedad en la epopeya y novela francesas de los siglos XII y XIII*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 1978.

SALAZAR ANGLADA, Aníbal. “El bosque sobre los árboles. Los mejores poetas de la Argentina (1927), según Eduardo de Ory”. En *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, ISSN 0328-8188, N°. 15, 2009.

SANNAZZARO, Jacopo. *Arcadia*. Ed. de Julio Martínez Mesanza. Madrid: Ed. Nacional, 1982.

SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, Ana Esther. *El arte emboscado. El regreso al bosque en la práctica artística desde 1968*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. *La náusea*. Trad. de Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza, 2011.

SCHAMA, Simon. *Landscape and memory*. Londres: Harper Collins, 1995.

SCRIMIERY, Rosario. *Los mitos y Jung*. Amaltea Revista de microcrítica. Madrid, Universidad Complutense, nº 0, 2008, Pág. 87-112.

SELANCOUR, Étienne Pivert de. *Obermann*. Paris: G.F. Flammarion, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Buenos Aires: Altamira, 2000.

SHARR, Adam. *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili. 2009.

SIMMEL, Georg. *Filosofía del paisaje*. Trad. de Mathias Andlau. Madrid: Casimiro, 2013.

SKINNER, B. F. *Walden Dos*. 1948. Traducción de Santiago Lorente Arenas. Madrid: Mr ediciones, 2010.

SNYDER, Gary. *La práctica de lo salvaje*. Trad. de Nacho Fernández R. y José Luis Regojo Borràs. Madrid: Varasek, 2016.

SOLINA, Maria Victòria; BIGUES, Jordi. *Els arbres a la poesia catalana*. Valencia: Tres i Quatre, 2007.

STAUFFER, Marianne. *Der Wald. Zur darstellung und deutung der natur im Mittelalter*. Zurich: Juris Verlag, 1958.

STEINER, George. *Heidegger*. Traducción de Jorge Aguilar Mora. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983.

STIRNER, Max. *El único y su propiedad*. Edición de José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2004.

TÁCITO, Cornelio. *Germania*. Trad. de Baltasar Álamos de Barrientos, Cayetano Sixto y Joaquín Ezquerro. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

THIRGOOD, Jack Vincent. *Man and the Mediterranean Forest: A history of resource depletion*. Londres: Academic Press, 1981.

THOMAS, Keith. *Man and the Natural World*. Nueva York: Pantheon books, 1983.

THOREAU, Henry David. *Del deber de la desobediencia civil*. Edición, traducción y notas de Carlos Sánchez Rodrigo. Barcelona: Editorial Juventud, 2010.

THOREAU, Henry David. *La vida salvaje. Elogio del camino personal y la vida auténtica, libre, sublime*. Ed. de Pedro Gómez Carrizo. Barcelona: Biblok. Desván de Hanta, 2016.

THOREAU, Henry David. *Los bosques de Maine*. Trad. De Héctor Silva. Tenerife: Baile del Sol, 2014.

THOREAU, Henry David. *Musketaquid*. Trad. De Miguel Ros González. Madrid: Errata naturae, 2014.

THOREAU, Henry David. *Walden o la vida en los bosques*. Edición, traducción y notas de Carlos Sánchez Rodrigo. Barcelona: Editorial Juventud, 2010.

TUAN, Yi-Fu. *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*. Trad. de Borja Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

VALDÉS MIRAYÉS, Rubén (ed.). *Baladas de Robin Hood*, Madrid: Akal, 2009.

VICO, Giambattista. *Ciencia nueva*. Trad. de Rocío de la Villa. Madrid: Tecnos, 2006.

VICTOR HUGO. *Les quatre vents de l'esprit*. Paris: Hetzel, Quantin, 1881.

VÍCTOR HUGO: *Quatre-vingt-treize*. Paris: Gallimard, 1979.

VILLAR DÉGANO, Juan F. "Pinceladas sobre el paisaje en literatura". En *Revista Cálamo Faspe* nº59. Abril-Junio 2012. pp. 43-52.

VV.AA. *El cuento del Grial y sus continuaciones*. Trad. de Isabel y Martín de Riquer. Madrid: Siruela. 2000.

WHISTON SPIRN, Anne. *The language of landscape*. New Haven: Yale University Press, 1998.

WHYTE, Christopher. "Ferrater remembering with Gil de Biedma" En OLLER, Dolors; SUBIRANA, Jaume. *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*. Barcelona: Proa, 2001. Pág. 335-346.

WOOD, Christopher S. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

WORDSWORTH, William. *William Wordsworth*. Ed. de Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 1984.

ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. Edición de Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra, 2011.

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ZIMMER, Heinrich. *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*. Milán: Adelphi, 1983.

ZIPES, Jack. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. Nueva York: Routledge, Chapman and Hall, 1988.

ZIPES, Jack. "The enchanted forest of the brothers Grimm: New modes of approaching the Grimm' Fairy Tales", En *Germanic Review* 62, nº 2, Primavera 1987. Pág. 66-74.

ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, 1994.