

Pablo Neruda y los sentidos

Alguna vez Pablo Neruda dijo, con otras palabras, lo que ahora recuerdo: se acabó la época de los poetas taciturnos, flemáticos, famélicos. Ha llegado a su fin la poesía que trata de construir su ámbito alrededor de una estética ensimismada y esmirriada. Celebremos la aparición de los poetas robustos, gordos, potentes y descomunales que harán la nueva poesía: una escritura de arrebatos dionisiacos, lúdica, lúcida, lúbrica, de poderosa gula y sensualidad envolvente desde lo más profundo de la tradición pantagruélica.

¿Neruda contra Neruda? ¿El solidario contra el solitario? ¿El autor de las *Odas elementales* contra el convulso, metafísico y enigmático poeta lírico de *Residencia en la tierra*?

Cierto cambio en la estética nerudiana se produjo a partir de su *Tercera Residencia*, escrita bajo el impacto emocional de la guerra civil española. Sin embargo no fue un cambio absoluto. La incertidumbre del solitario reaparece en algunas obras posteriores y en su poesía póstuma. Pero en la década de 1940, a juicio de Neruda, era necesario abandonar la imagen del poeta ensimismado en una especulación estéril, pues la nueva realidad del mundo, surgida de la Segunda Guerra Mundial, requiere de poetas más vitales y combativos que sean capaces de escribir no solamente sobre plenilunios o crepúsculos.

De ahí en adelante, la relación de Pablo Neruda con la naturaleza tendrá un ritmo, cada vez más profundo, de absorción, ósmosis y fagocitosis. De poeta contemplativo (*Crepusculario*) a poeta devorador (*Odas elementales*). El paso de una poesía supuestamente pura a una poesía contaminada y llena de ramificaciones esenciales; una esencialidad que nace de las profundidades de la naturaleza. Profundidad que se entiende como naturaleza lingüística.

Hace más de medio siglo, el poeta se refirió a la necesidad de ampliar el campo del ejercicio poético. En su texto *Sobre una poesía sin pureza* (una especie de ideario estético), dice textualmente:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje como un cuerpo, con manchas de nutrición,



y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico tacto.

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, “corazón mío” son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.¹

La sangre del cordero

Optamos por reproducir, en su integridad, el texto *Sobre una poesía sin pureza*, ya que sus conceptos permiten descubrir cuáles eran las inclinaciones de Neruda durante los años en que escribía *Residencia en la tierra*. Hay un deseo evidente por penetrar en la realidad del mundo a través de los sentidos; un registro sensual a partir de la propia estructuración de su lenguaje: recurrencias sonoras, aliteraciones, anáforas, sinestesias, encabalgamientos y fricciones verbales. Pablo Neruda es un poeta movido y envolvente: marítimo y a veces torrencial en su ritmo. Una prosodia hipnótica. Estamos ante un *descubridor* que concibe al poema –para decirlo con palabras cercanas a Octavio Paz– como un organismo rítmico, una forma en perpetuo movimiento. Lenguaje en sí, nueva dimensión lingüística, y lenguaje reflejo que, no obstante su fijeza, nunca se petrifica o pierde el dinamismo. El poema está hecho de aspas de aire que, al girar, emiten torbellinos de sonidos que son remolinos de sentidos. Por muy terrestre que parezca, todo poema es aéreo y cada palabra es aire articulado. Sin embargo, el poema no es música ni idea. El sentido del poema está más allá del sentido –por su condición plural o multisignificante–, y su música no se agota en el sonido. Parece que las ideas bailan y los sonidos piensan: la nueva realidad verbal se vuelve sinestésica. Vasos comunicantes: oímos el poema con los ojos, lo pensamos con los oídos, lo sentimos con la mente. El espectro de los sentidos se multiplica. Poesía es ver y oír, pensar y sentir, todo junto. Poesía como espectroscopio de la condición humana. O más bien como universo figurado por la maquinación de la palabra. Poesía que puede unir en un solo giro, en un oleaje rítmico, el sentir y el pensar, como si estuviésemos en una fiesta del significante.

Pablo Neruda engulle y se deja engullir por la materia en una suerte de cópula interminable. Lo mismo sucede cuando decide incorporarse al ámbito del arte culinario: se hunde en la cocinería como un pez en el aceite hirviendo. Es el sibilino y el gran sibarita. Concibe el quehacer poético como un acto de prestidigitación comestible; su poesía ha sido construida para ser devorada por lectores y auditores. Escritura que hace el efecto, simultáneamente, de aperitivo y bajativo.

El poeta, ensayista y profesor de la Universidad de París, Saúl Yurkiévich, señala en su obra *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* que

Neruda parte casi siempre de un estímulo natural; los desencadenantes, los generadores de su inspiración son lo terráqueo o lo acuático, lo vegetal, lo animal, las metamorfosis de la eterna materia. *La copa de sangre*, un texto que data de 1938, nos esclarece el nexo sustancial de Neruda con la naturaleza, ayuda a comprender la actitud del poeta, sus módulos imaginativos, sus parámetros, sus parangones, las correspondencias que establece para interpretar la realidad.²

¹ Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1978, pp. 140-141.

² Saúl Yurkiévich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 151.

Allí está presente

... el recuerdo de una copa de sangre de cordero recién degollado que sus tíos le hicieron beber en uno de los festines en que se congregaba la familia; esta experiencia, sacralizada por Neruda, cobra carácter ritual, es una ceremonia de iniciación que simboliza el acceso a la virilidad: "Entro en un patio -escribe el poeta-, voy vestido de negro, tengo corbata de poeta, mis tíos están allí todos reunidos, son todos inmensos, debajo del árbol guitarras y cuchillos, cantos que rápidamente entrecorta el áspero vino. Y entonces abren la garganta de un cordero palpitante, y una copa abrasadora de sangre me llevan a la boca, entre disparos y cantos, y me siento agonizar como el cordero, y quiero también llegar a ser un centauro, y, pálido, indeciso, perdido en medio de la desierta infancia, levanto y bebo la copa de sangre". Esta copa de sangre -agrega Yurkiévich- aparece como un sacramento que convierte un acto fisiológico fundamental en una ceremonia cargada de significación, que comunica al oficiante con la suprema fuerza de la vida; esta copa es un maná dotado de poderes primordiales, es un arquetipo mitológico que conjuga las dos funciones básicas de la vida orgánica: la nutrición y la sexualidad.³

Prosiguiendo con esta línea argumental, pienso que comida y cópula se integran o se funden en una sola fuerza. La relación de Pablo Neruda con el mundo se inclinará, progresivamente, hacia la hegemonía de los sentidos; sin dejar de lado, por cierto, el apoyo de la reflexión crítica.

Tocar el mundo

Tacto, gusto: pareja en la cual se hunden las redes del poeta. Podría afirmarse, sin temor a equívoco, que este eje binario y sensorial gobierna, sobre todo, a sus *Odas elementales*. Sin duda que los otros sentidos también aparecen a lo largo de su poesía, pero, antes de dar cualquier paso, Neruda extiende sus manos para tocar el mundo y de este modo unirse a él o rechazarlo. Aquí se opera por instinto, por cercanías o distancias analógicas, y el tacto establece una primera posibilidad conectiva o cognoscitiva: es origen del conocimiento.

La segunda percepción le corresponde al gusto donde se profundiza la atracción o el rechazo. Luego viene todo el rodeo, el cerco, la presión atmosférica que el poeta despliega alrededor de su núcleo temático. En este sentido, Neruda sigue siendo el expresionista, el romántico exacerbado que proyecta sus estados corporales y anímicos a la realidad objetiva. Es posible distinguir un doble movimiento dentro de la poesía nerudiana: primero un viaje, una emisión energética que sale de las profundidades de la materia y es captada por el artista; y después las pulsiones o el desequilibrio de una escritura que intenta responder a los impulsos y da origen a la realidad verbal. Sístole y diástole: flujo y reflujo como en el ritmo de la respiración.

Escribo como respiro, dijo alguna vez el poeta y, de ese modo, afirmaba que su ejercicio poético perteneció siempre a una especie de fisiología. Pablo Neruda es un poder subterráneo y submarino; sus desplazamientos vienen desde las profundidades.

En su rastreo -como advierte Saúl Yurkiévich-, va a dar no con la suprarrealidad sino con una intrarrealidad; penetra en su mente y en su cuerpo más allá de las razones, hacia las motivaciones previas, allí donde las imágenes preceden a las ideas, en las entrañas de la materia que durando se destruye. Allí va a reencontrarse con esa imaginación básica, materializante, naturalizante, con ese epicentro mítico que constituye el principal motor de su poesía.⁴

Alguna vez le oí decir a Neruda: "Es necesario relacionarse de una manera instintiva y corporal con la naturaleza, estableciendo un rodeo infinito. Tentáculos sensoriales y algún poder reflexivo que pueda ir estructurando todo el engranaje; así se construye la poesía". No está de más recordar sus conceptos acerca de las virtudes intelectuales de Vicente Huidobro en contraste con los poderes larvarios que hay en la obra nerudiana:

³ Ibidem, p. 151.

⁴ Ibidem, p. 178.





Basta leer mi poema *Tentativa del hombre infinito*, o los anteriores, para establecer que, a pesar de la infinita destreza, del divino arte de jugar de la inteligencia y de la luz y del juego intelectual de Vicente Huidobro, me era totalmente imposible seguirlo en ese terreno, debido a que toda mi condición, todo mi ser más profundo, mi tendencia y mi propia expresión, eran la antípoda de la destreza intelectual de Vicente Huidobro. Este libro, *Tentativa del hombre infinito*, esta experiencia frustrada de un poema cíclico, muestra precisamente un desarrollo en la oscuridad, un aproximarse a las cosas con enorme dificultad para definir las; todo lo contrario de la técnica y de la poesía de Vicente Huidobro, que juega iluminando los más pequeños espacios. Y ese libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino.⁵

Tentativa de una confusa absorción del cosmos. Para Saúl Yurkiévich:

... ese dinamismo arremolinado, ese torbellino de fuerzas en continua mutación constituyen la intuición fundamental de Neruda; una intuición oscura que nos retrotrae a una modalidad preformal de la materia, a lo larval, a lo germinal, a la polución de vida primigenia, a la nebulosa originaria. Esta intuición caótica se transmitirá a través de un lenguaje confuso, sobrecargado de significaciones que se diversifican, se coaligan, se entrecruzan, chocan, se irradian mutuamente como las partículas de la estructura atómica. Postulada la identificación del yo y el cosmos, descender a las profundidades del yo es instalarse en las entrañas de la realidad. Para Neruda, la poesía es una misteriosa transferencia natural, un efluvio proveniente de abajo, de un núcleo de energía radiante del cual el poeta actúa como intermediario; es una comunicación magnética, una recuperación del vínculo original, un retorno al fondo y al origen (...) El informalismo, la indeterminación, el no acabamiento corresponden cabalmente a esta *Tentativa del hombre infinito*, intento de representar una totalidad inabarcable incesantemente transfigurándose. Para ello, Neruda suscita una multiplicidad de señales heterogéneas, acrecienta el desorden, las rupturas, los cambios de dirección y dimensión que activan la lectura y enriquecen las posibilidades interpretativas.⁶

Un espectáculo verbal

Tocar fondo: alcanzar la intrarrealidad. Unión simbiótica con la materia tratada poéticamente. Poder orgánico, estética devoradora. Primero las mezclas, la cocina lingüística, y posteriormente el acto devorador. Eso es Pablo Neruda, eso fue desde muy joven, aun cuando su pantagruelismo se desarrolló, con plenos poderes, en la época de las odas. Sin embargo, ya en algunas zonas del *Canto general* existe un antecedente que es preciso tomar en cuenta.

Lo conocí en 1961, durante el invierno de Santiago de Chile. Fue en el mes de mayo y en plena cena. Recuerdo que el poeta jugaba con las palabras –un carnaval de lenguaje– alrededor de los alimentos: iba rodeándolos poco a poco. Era un espectáculo verbal y gastronómico, una especie de fiesta pagana, más de Dionisio que de Apolo. De pronto se detuvo en las aceitunas: las de la reina en Andalucía “con su jugo tan espléndido y su pompa”, las alargadas como almendras, las de color manzanilla, “las de picudilla con su pico de loro caprichoso”, “las tetudas con el pezón en gracia, esa vírgula al aire libre”, las aceitunas zapateras que perdieron su color y su sabor al comenzar a pudrirse, “las zorzaleñas con su ojo entristecido”, las que parecen uvas negras y aquellas que poseen un pigmento púrpura en uno de sus polos: “aceitunas con cresta de gallo”, dijo riéndose. Luego fue derivando hacia las cebollas, los cebollines, las cebollitas, y las comparó con algunos mariscos, con cierto tipo de perlas, con la dentadura del cosmonauta Yuri Gagarin o con la voz melancólica de Amalia Rodrigues.

⁵ Ibidem, pp. 164-165.

⁶ Ibidem, p. 166.



Esa noche recordó las pequeñas cebollas de México y se puso feliz cuando dijo que era una delicia comerlas asadas y con algunas gotas de limón. Lo vine a confirmar en febrero de 1971, cuando Efraín Huerta me inició en el arte de las cebollitas y los tacos de chorizo con huevo.

Sin lugar a dudas, el poeta nacido en el sur de Chile, región de Temuco, fue cultivando su sibaritismo a lo largo del tiempo, como si fuese un arte poética. Dentro de la misma escuela de François Rabelais, de Tito Petronio, de Dionisio, el epicureísmo de Neruda no tuvo límites.

En su momento culminante, llegó a valerse de las recetas de cocina para construir su poesía. Tal vez el caso más notable sea el de la *Oda al caldillo de congrio*, que se incluye en su volumen *Odas elementales*, cuya primera edición en la Editorial Losada, de Buenos Aires, es de 1954. Quisiera que el lector viva la gestión de esta nueva "receta poética". Es necesario observar cómo ese pez-anguila va transfigurándose a medida que el poema transcurre: una mezcla de elementos que son sometidos a la presión de las oscilaciones lingüísticas y culinarias. El texto se compone de una sola y larguísima estrofa, y su geografía o su morfología corresponde, analógicamente, a la del territorio de Chile con su vasto litoral:

En el mar
tormentoso
de Chile
vive el rosado congrio,
gigante anguila
de nevada carne.
Y en las ollas
chilenas,
en la costa,
nació el caldillo
grávido y succulento,
provechoso.
Lleven a la cocina
el congrio desollado,
su piel manchada cede
como un guante
y al descubierto queda
entonces
el racimo del mar,
el congrio tierno
reluce
ya desnudo,
preparado
para nuestro apetito.
Ahora recoges
ajos,
acaricia primero
ese marfil precioso,
huele
su fragancia iracunda,
entonces
deja el ajo picado
caer con la cebolla
y el tomate
hasta que la cebolla
tenga color de oro.

Mientras tanto
se cuecen
con el vapor
los regios
camarones marinos
y cuando ya llegaron
a su punto,
cuando cuajó el sabor
en una salsa
formada por el jugo
del océano
y por el agua clara
que desprendió la luz de la cebolla,
entonces
que entre el congrio
y se sumerja en gloria,
que en la olla
se aceite,
se contraiga y se impregne.
Ya sólo es necesario
dejar en el manjar
caer la crema
como una rosa espesa,
y al fuego
lentamente
entregar el tesoro
hasta que en el caldillo
se calienten
las esencias de Chile,
y a la mesa
lleguen recién casados
los sabores
del mar y de la tierra
para que en ese plato
tú conozcas el cielo.⁷

⁷ Pablo Neruda, *Odas elementales*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1954, pp. 37-38.

Ahora deseo detenerme en otras consideraciones: el narrador del poema se dirige, en primera instancia, a la segunda persona del plural para ejecutar los primeros pasos de la oda-receta: "Lleven a la cocina..." Más adelante, en lo que llamaríamos un proceso de acercamiento, el poeta apunta a la segunda persona del singular: "Ahora recoges/ajos..." Y concluye sin dejar el pronombre tácito, directamente: "... para que en ese plato/ tú conozcas el cielo".

En todo momento, Pablo Neruda mantiene contacto con sus interlocutores. Me parece que allí reside uno de los poderes fundamentales de su poesía. No se trata de un asunto exclusivamente poético, de pura eficacia poética, sino de una disposición para establecer lazos corporales con el lector. En tal sentido, Neruda es uno de los mayores poetas *comunicantes*. Escribe, por cierto, para un yo (ese primer lector que aparece, sumergido, en las profundidades del poeta), pero aquel yo sufre, paulatinamente, múltiples desdoblamientos que lo transforman en un sujeto plural y universal que nunca permanecerá inmóvil.

Creo que el misterio nerudiano, visto como un fenómeno de comunicación, tiene mucho que ver con el contacto que se establece a partir de los sentidos. Neruda es el tacto que profundiza en la materia. Le interesa, como advierte Yurkiévich,

... la interiorización sentimental, el penetrar y dejarse penetrar por el mundo, la entrada alucinada en la oscura intimidad de la materia, la identificación con las fuerzas naturales, con las génesis y las destrucciones terrestres y oceánicas, acoplamientos, nacimientos, podredumbres, erosiones, todo confusamente amalgamado en una poesía englobante y totalizadora.⁸ ◇

⁸ Saúl Yurkiévich, op. cit., p. 181.

