



Revista Signos

ISSN: 0035-0451

revista.signos@ucv.cl

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Chile

Holas Véliz, Sergio

La impureza: Sus implicaciones en la poesía y las colecciones de Pablo Neruda

Revista Signos, vol. 38, núm. 57, 2005, pp. 91-100

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Valparaíso, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=157013764007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LITERATURA

La impureza: Sus implicaciones en la poesía y las colecciones de Pablo Neruda

Sergio Holas
Universidad de Queensland
Australia

Resumen: El presente trabajo propone una lectura de la poesía y de las colecciones de Pablo Neruda a partir del concepto de 'impureza'. La tesis central postula que la 'impureza' emerge del efecto de contigüidad entre sujeto y objeto. Contigüidad que resulta del acoplamiento entre sujeto y objeto modificando la pureza de la forma. La subjetividad del poeta, como también del colector, sería orientada en su quehacer por las transformaciones corpóreas/incorpóreas que esta contigüidad ejerce sobre ella y sobre el cuerpo de las cosas. La 'impureza', por tanto, jugaría un papel importante, tanto en la práctica poética nerudiana, y en la articulación de sus agenciamientos enunciativos, como también en el Neruda coleccionista.

Palabras Clave: Pablo Neruda, impureza, subjetividad.

Impurity and its effects on Pablo Neruda's poetry and collections

Abstract: This paper advances a reading of Pablo Neruda's poetry and collections based on the concept of 'impurity'. The main thesis of this work is that the idea of 'impurity' rises from the effect of proximity between subject and object. This proximity modifies the purity of form due to the coupling between subject and object. Consequently, both the poet and the collector are led in their tasks by the corporeal/incorporeal transformations which this proximity effects upon the body of the objects as well as on subjectivity. Impurity, therefore, plays an important role in both Nerudian poetics and collections.

Key Words: Pablo Neruda, impurity, subjectivity.

Recibido: 20 de abril de 2004

Aceptado: 26 de octubre de 2004

Correspondencia: Sergio Holas Véliz (sergioh@Uq.edu.au). Tel: (61-7) 3365 2681. Fax (61-7) 3365 2798. School of Languages and Comparative Culture Studies, The University of Queensland. Brisbane Qld 4072, Queensland, Australia.

INTRODUCCIÓN

La cuestión es habitar, no el ser, sino la singularidad, especialmente la alteridad en sus elementos en ella incluidos negativos, inasimilables, para poder refundar otro horizonte ontológico.

FÉLIX GUATTARI

Se aprende la poesía paso a paso entre las cosas y los seres, sin apartarlos sino agregándolos a todos en una ciega extensión del amor.

PABLO NERUDA

En este trabajo me propongo explorar el problema de la superación, a través de la exploración de 'líneas de escape o devenir', de las formas anquilosadas que de tanto repetirse y remitirse para su legitimación al modelo canónico, producen un efecto de 'molarización' y hacen perder el carácter renovador del lenguaje poético, generando un efecto de bloqueo de la singularidad, de tal manera de poder recuperar y cartografiar nuevas zonas de intensidad y de nuevos afectos, que hagan posible establecer otro(s) "agenciamiento(s) de enunciación", es decir, de multiplicar los procesos de producción de la subjetividad¹ en la obra de Pablo Neruda². De estas zonas de intensidad que se plasman en singularidades, me interesa cartografiar aquellas nuevas zonas (léxicas, enunciativas, temáticas) que Neruda, contestando a la estética del 'purismo' elitista del lenguaje poético de Juan Ramón Jiménez, propone en *Sobre una poesía sin purezas* (Neruda, 2001). Solo me preocuparé de la respuesta que Neruda da en este prólogo-manifiesto al poeta español sin entrar en los detalles de la polémica. Debo resaltar, a esta altura de mi argumento, que utilizo a Juan Ramón Jiménez como un apoyo para despegar mi propuesta, y de ninguna manera es mi intención reducirlo solo a ésta, ya que entiendo la rica variedad de su quehacer poético, sin embargo, para los propósitos que aquí me motivan, jugará el rol de adversidad contra el que se levanta la práctica poética nerudiana de ese momento clave.

Neruda y la cartografía de lo impuro

La exploración de nuevas zonas de intensidad poética, en Neruda, se correspondería con una renovada mirada del quehacer poético abriéndolo hacia lo 'impuro', es decir, aquello que constituía, en Juan Ramón Jiménez, desecho o basura indigna del pulcro

acto de poetizar, ampliando el quehacer poético hacia la materialidad del mundo sin que prácticamente nada quede fuera de su quehacer. Pero, ¿qué hacemos emerger cuando utilizamos la palabra 'impuro'? Para tratar de responder a esta pregunta me remitiré, antes de intentar cualquier otra afirmación, al concepto de lo 'puro', que según la primera acepción del *Diccionario de la Lengua Española* está:

"(1) libre y exento de toda mezcla de otra cosa". En su cuarta significación se especifica que esta excepción tiene como característica el ser lo "casto, ajeno a la sensualidad", y en su décimo sentido establece que "tratándose del lenguaje o del estilo, correcto, exacto, ajustado a las leyes gramaticales y al mejor uso, exento de voces y construcciones extrañas o viciosas" (RAE, 1992: 700).

Lo 'puro' enfatizaría, entonces, la ausencia de mezcla, por tanto de contacto entre dos diferentes cosas. De acuerdo con esta lógica lo 'impuro' sería resultante de roces con alguna "materia que, en una sustancia, deteriora alguna o algunas de sus cualidades" (RAE, 1992: 149). Se desprende de estas definiciones que lo 'puro' estaría acotado dentro de ciertos límites claramente establecidos para salvaguardar esa 'pureza'.

En lo que a la poesía compete este límite sería la "pureza del interiorismo", esa especie de torre de cristal intocable a la que se retira el individuo para separarse del mundo exterior. Un universo de ideas o imágenes sin referencia al mundo. En otras palabras, ese centro al que atribuimos el sentido: la mente del sujeto, que estaría en este paradigma racionalista, situada en el cerebro, y este en la cabeza, de tal forma que la cabeza constituiría el centro rector, racional, que dictaría al cuerpo cómo articularse con relación al mundo exterior (Varela, Thompson & Rosch, 1991). Sabemos, gracias al trabajo de Maturana y Varela (1984) sobre el concepto de autopoiesis, que el cerebro, en cuanto fuente, no tiene un centro fijo, sino que se sitúa en todo el cuerpo. Neruda buscará, consecuentemente, devenir otro(s) agenciamiento(s) y así cuestionar ese centro del gobierno (el racionalismo), escapando a su maquinaria de captura y abriéndose a lo 'impuro'. La 'impureza' llegará, de esta manera, a constituir un inmenso territorio no explorado en el que el poeta explorará las formas de lo posible. En este sentido, hay en la práctica poética de Neruda muchos elementos que me permitirían afirmar su postracionalismo.

De esta manera, Neruda recupera grandes avenidas para la exploración del lenguaje poético, constituyéndola en una praxis democrática que se distancia, cuestionándolos, de los bordes canónicos previos y de la rigidez de esas formas que limitaban la diligencia poética a una actividad puramente intelectual, abstracta, centrada en la subjetividad del individuo. Para ello cuestionará el canon que buscaba censurarlas de acuerdo a patrones jerárquicos del 'buen decir' poético, una especie de proceso sanitario de la lengua que buscaría eliminar lo sucio, lo soez, el garabato, los elementos de la cultura popular, el coloquialismo, lo abyecto, en suma, la materialidad del mundo que la práctica poética nerudiana permite recuperar para la poesía.

Este énfasis de la poesía 'pura' en la interioridad llevó a Neruda (1999) al callejón sin salida de las dos primeras *Residencia en la Tierra*. Esta 'pureza' y definición situacional se consolidaría en ese sitio de la maestría del sujeto que, ahora sabemos, no es más que una ficción, otra gran narrativa antropocéntrica. En ese vuelco sobre la interioridad no habría sentido para Neruda, puesto que la reducción anularía toda línea de escape de ese lugar fundacional que llamamos sujeto racional, ese a priori de todos nuestros argumentos acerca del mundo. Esta prioridad sería, para el Neruda que explora estas avenidas negadas, una máquina de captura puesto que este, el sujeto, no está separado del universo externo, sino que se construye en un complejo proceso de interacción acoplado al afuera. El sujeto, en consecuencia, resultaría del carácter relacional de su existir, no de su aislamiento. Este último, el poeta aislado en su torre de marfil, resultaría del proceso ideológico del Modernismo europeo comprometido con la separación de los elementos que componen el universo.

Por ello Neruda se vuelve hacia aquellas zonas de intensidad que abren el universo hacia lo concreto y material de las cosas externas, de un intenso materialismo, y de la alteridad, manifestando un deseo de relacionarse y expandirse hacia ellos, de tal manera que el sujeto poético se construya 'en' la relación entre yo-mundo, aspecto que la "poesía pura" condena catalogando negativamente como 'el afuera'. Este deseo lleva a Neruda a desplazarse desde un polo solipsista (presente en sus dos primeras *Residencia en la tierra*, Neruda, 1999) hacia un ensamblaje enunciativo que incorpora la voz del otro (presente sobre todo en *Canto general*). Neruda, por ende, entra en un proceso de acoplamiento que se expande hacia nuevas zonas, cartografiándolas, de intensidad que le llevan a una "afirmación apasionada del afue-

ra" (Loyola, 1985) y de los roles que el otro juega en la articulación del yo, de tal manera que este no está cortado, separado del otro, sino que se interrelaciona con él/ella, haciendo más compleja y fluida su articulación. Este ya no es un punto de hablada distanciado y separado del mundo, sino un ensamblaje en el que la enunciación se articula en relación con el deseo de devenir otro, ya que el quehacer poético transforma al hablante que, en consecuencia, deviene otro en la experiencia poética. El poeta sabe que el quehacer poético tiene un efecto transformador del mundo externo, como también del sujeto.

Este desplazamiento ocurre históricamente debido a varios y complejos factores: la experiencia de la soledad y el aislamiento de sus años en el Oriente, la Guerra Civil en España, el asesinato de Federico García Lorca, son algunos de los que han sido estudiados con profusión. Interesa aquí, a mi argumento, la formulación de esta problemática en el prólogo-manifiesto que Neruda da como respuesta a Juan Ramón Jiménez en: *Sobre una poesía sin purezas* (Neruda, 2001), cuyas implicaciones para la exploración de la singularidad procuraré estudiar en detalle. La tesis consiste en que estos nuevos agenciamientos de enunciación, contra el 'molarismo' que clausura a la singularidad y sus múltiples emergencias, buscan necesariamente devenir moleculares, es decir, explorar nuevas áreas de la experiencia en las articulaciones posibles a la maquinaria poética, de tal manera que nada quede fuera de su usanza.

Emergencia de la impureza

En 1935, en Madrid, Pablo Neruda publica la revista *Caballo Verde para la Poesía* y para los primeros cuatro números de los cinco que alcanzaron a salir (Neruda, 2000), escribió importantes prólogos en prosa poética, especies de manifiestos, en los que explora aspectos relacionados con su concepción de lo que constituye a la poesía. Me interesa aquí revisar el primero, aunque comenzaré por ponerlo en el contexto histórico en el que toma lugar. El propio Neruda dice:

"El sexto número de *Caballo Verde para la Poesía* se quedó en la calle Viriato sin compaginar ni coser. Estaba dedicado a Julio Herrera y Reissig –segundo Lautréamont de Montevideo– y los textos que en su homenaje escribieron los poetas españoles, se pasmaron ahí con su belleza, sin gestación ni destino. La revista debía aparecer el 19 de julio de 1936, pero aquel día se llenó de pólvora la

calle. Un general desconocido, llamado Francisco Franco, se había rebelado contra la República en su guarnición de África" (Neruda, 2000: 214-215).

Neruda publica estos números de la revista en los seis meses previos al inicio de la Guerra Civil Española. Estos prólogos definirán el cambio más importante en el dispositivo enunciativo de la voz poética, cambio que ya se veía tomar forma en su práctica inmediata y anterior a la guerra misma. Neruda, en consecuencia, ya estaba en el camino del cambio y cuestionaba el modelo enunciativo solipsista al que había llegado en su navegación por los mares del Oriente y el individualismo existencialista de esta experiencia de la soledad presente en sus dos primeras *Residencia en la Tierra* (1999).

Frente a esta calle sin salida enunciativa, el poeta se abre hacia 'el afuera' y hacia el otro. El cambio más grande es activado por la Guerra Civil Española y toma forma precisa en la *Tercera residencia* (Neruda, 1947) que comienza justamente con el poema titulado *La ahogada del cielo*³, poema que reenvía al intertexto de García Lorca *Vuelta de paseo*, primer poema de Poeta en Nueva York (García Lorca, 1944)⁴, en el cual el poeta español expresa la imposible tarea de continuar con su alegre voz poética y de seguir escribiendo como antes, pues la escritura feliz de ese antes es ahora, frente a la experiencia de Nueva York, una "mariposa ahogada en el tintero". Neruda, en consecuencia, al citar este intertexto en el primer poema de su *Tercera residencia*, recoge esta imagen de la "mariposa ahogada en el tintero" para testificar la muerte, la dificultad de continuar con la voz previa y, en consecuencia, con el ensamblaje enunciativo que la constituye, ya que las faenas de la noche —con sus deberes del odio y la negación de la legitimidad del otro— que emergen con la Guerra Civil, hacen imposible seguir escribiendo "como si allí nada hubiera sucedido" (Neruda, 1967: 319-722). Pero este escollo con el que se encuentra la voz poética ya había comenzado a hacer crisis antes de la Guerra Civil. La guerra gatilla la imposible continuidad de esa inocencia desde la que cantaba esa voz. Esta anticipación a la que me refiero aquí comienza a tomar forma en su prólogo al primer número de la revista *Caballo Verde para la Poesía* de octubre de 1935: *Sobre una poesía sin pureza*.

Este prólogo colinda con el manifiesto poético, ya que afirma la necesidad de abrir el quehacer poético hacia aquello que ha sido, hasta ese entonces, considerado desecho, basura que debe estar ausente del

quehacer escritural. Frente a esta clausura 'molar', que institucionaliza un léxico, unas ciertas formas genéricas, un modelo enunciativo, Neruda reacciona con la total demolición de las murallas que encierran al lenguaje poético dentro de una hermosa y pulcra cárcel, canonizada por los prelados de la curia juanramoniana, ya que la poesía, como práctica humana, es fundamentalmente 'impura', es decir, está abierta al cambio, a la alteridad y a su ocurrir en el tiempo, y por ende, en la historia. Los trazos que el trabajo y la historia humana dejan en las cosas, dan forma a la 'impureza' en la que Neruda está interesado.

Hacia una estética que es también ética

Pero no todos perciben esta 'impureza'. Otros, simplemente, la dejan fuera de la ciudad letrada, puesto que se alinean ideológicamente del lado de los procesos de molarización y territorialización de la ideología capitalista, que permea a cierto tipo de poesía con su afán de purismo, separando ética de estética, aspecto característico del arte⁵ en la modernidad europea, puesto que actualiza la comercialización del arte y lo hace circular solo como objeto de placer estético, negándole así cualquier implicación ética. El arte produce placer inmediato, gratificación instantánea, pero no transforma al sujeto (no hay, en la circulación capitalista, proceso de molecularización que dure) y no sirve para cambiar la vida, dejándonos instalados en el mismo horizonte ontológico de siempre, es decir, en la rutina del espectáculo.

En Neruda, por el contrario, esto llevará a un reunir ética y estética en una serie de textos, siendo el más notable su *Canto General*⁶, en el cual el dispositivo de enunciación que lo genera es de tipo colectivo, ya que los seres que habitan los ríos profundos de la historia de la América negada, son invitados por el hablante a hablar por su boca (Maturana, 1997a). Es importante hacer notar, en este momento del argumento, que esta invitación no significa hablar 'por' el universo indígena, sino más bien que el aparato enunciativo funciona de manera relacional, como un *werkén*⁷ mapuche, el mensajero que ayuda a mantener la tradición y las historias que la fundan y la mantienen viva, es decir, como si fuera una caja de resonancia en la que todo el universo resuena, constituyéndose en una boca 'por' la que habla un colectivo, de allí su carácter profundamente democrático.

Efectivamente, el hablante poético invita a que el otro negado hable por su boca, esto significa que son todos los otros, tanto los vivos como los muertos, los que así harán, ya que en el universo indígena todo

tiene un carácter relacional. Frente a las ruinas se produce la epifanía de la necesidad de la relación, para que allí, en la escritura, encarnen, aunque de otra manera, las voces que han constituido y forman otra tradición, otra historia. Frente a la fragmentación, la unidad en la diferencia. En este sentido, es que el hablante poético de *Alturas de Machu Pichu* (Neruda, 1967) deviene voz colectiva.

En un segundo momento y en el contexto de la división ideológica conducente a la Guerra Fría, este deseo de abrirse hacia el afuera lo lleva a idealizar un modelo (el soviético) por sobre el otro (el capitalista), siendo atrapado su quehacer poético (idealización) por la maquinaria despótica del estalinismo (el realismo socialista), del cual Neruda logrará escapar abriendo otras líneas de vuelo (Lacan, 1992). Aquí radica la grandeza, el esplendor y también el voluntarismo equívoco de Neruda.

Habitar la quietud para percibir la impureza

La 'impureza', sin embargo, solo puede ser percibida en un momento de quietud, de descanso del trabajo, ya que durante este resaltan las huellas que el paso del tiempo, la energía de vida gastada, deja impregnadas en el objeto. Los instrumentos resultan así humanizados y se constituyen en una especie de continuidad del cuerpo social. Este nuevo agenciamiento enunciativo permite vislumbrar las uniones que hacen emergente el mundo de la cultura en el que vivimos. Me parece que es justamente esto lo que le constituye en un ser cuya percepción habita allí donde nadie más lo hace: reuniendo lo que aparece, a simple vista, como separado y dando figura a un universo discontinuo. ¿No ha sido esta la función fundamental del arte a lo largo de la historia, no solo Occidental? Contra el mundo de la fragmentación a que el trabajo en el capitalismo nos lleva, el poeta vislumbra los puentes, los lazos, los encadenamientos que unen al trabajador con su herramienta y su obra: el universo de la cultura en la que vive. Contra la fragmentación ideológica que quita poder al trabajador, el poeta percibe y observa cuidadosamente el universo de los objetos, para rescatar del olvido aquello que ha sido declarado impuro por los que nombran la ley poética: "es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche observar profundamente los objetos en descanso" (Neruda, 2001: 381). La quietud, ese observar desde la distancia temporal, cuando el objeto está en descanso de las labores del trabajo, hace posible percibirlo en toda su condición y rescatar la 'impureza' para la percepción.

Habitado por huellas y zonas de indefinición

Es, por tanto, trabajo del 'observador'⁹ el recuperar las huellas del esfuerzo humano presentes en los objetos de la cultura, es decir, en los objetos producto del quehacer humano. Pero, además, la percepción de esas marcas se traduce en "una atracción no despreciable (del poeta) hacia la realidad del mundo" (Neruda, 2000: 381), en un deseo de volcarse hacia esas huellas inscritas en la materialidad por el trabajo del otro. Esta atracción abre infinitas zonas de intensidad en el cuerpo de la cultura para la exploración poética. Si usara aquí la metáfora del cuerpo para nombrar a la cultura, entonces podría afirmar que Neruda es un enamorado del cuerpo, de la materialidad de ese cuerpo que llamamos cultura y que por ello deseó poseerlos y coleccionarlos. ¿No es esto lo que está en el corazón del coleccionista? Es el amor por esos objetos y, por ende, su amor por la cultura lo que me permite afirmar que Neruda es como un detector y colector de zonas de intensidad y de huellas del trabajo humano. Que lo que interesa en el objeto es la huella misma, la 'impureza', el rastro fantasmático del trabajo y del viaje de la vida impregnada en el objeto. Neruda, como colector, está apasionado por esa 'impureza' presente en los objetos: colecciona esos fantasmas. Esa 'impureza' que resalta ante la percepción del poeta es aquello que este lee allí: la historia invisible del acoplamiento y de las continuidades entre trabajador y herramienta, ya que de este encuentro emerge el mundo humano. La 'impureza', por tanto, es la marca que dejan los trabajos y los días. En este sentido, el poeta puede recoger en su poesía las "huellas salpicadas por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley" (Neruda, 2001: 381).

La poesía, de acuerdo con esta interpretación, está llena de puertas hacia estas actividades legales e ilegales, es decir, canónicas como también singulares e 'impuras'. Todo puede, por lo tanto, llegar a ser parte de la práctica poética, pues las actividades que habitan el universo de las culturas son múltiples. Vale la pena enfatizar lo anteriormente dicho: el poeta 'observador' no solo vive (utiliza) el universo cultural de los objetos creados por la cultura, es decir, no únicamente asigna un valor de utilidad a los objetos, sino que es también capaz de distanciarse con respecto a ellos para observarlos mejor (para acercarse mejor) y en esto se juega su quehacer específico: en tener la habilidad necesaria para percibir las huellas del esfuerzo humano, del proceso que nos hace humanos, a saber, de la energía de vida que gastamos (trasla-

dando también al objeto) en el trabajo. Por tanto, es esta energía la que se impregna en las cosas dejando allí sus marcas, su 'impureza', sus deformaciones, sus callos, sus sudores, sus dolores, sus esfuerzos: todo esto y más puede leerse en el objeto. ¿Qué características tienen, según Neruda, estas huellas del trabajo en los objetos culturales? Estas huellas modifican su forma material, ya que la mano los desgasta para acoplarse a ellos de tal manera que se continúa el uno en el otro, acomodándose el mango de la pala a la forma de la mano y la mano a la forma del mango, acoplamiento que deforma la 'pureza' de la mano y, a su vez, deforma la 'pureza' del mango. Las formas de esta continuidad, de este afectarse el uno por el otro, se manifiestan en los verbos: gastar, penetrar, oler, salpicar, entre otros.

Las cosas son gastadas por el uso, penetradas por el sudor y la orina, están salpicadas de manchas de comida o aceite o pintura. Todas estas huellas de su esfuerzo, el hombre y la mujer las dejan en las herramientas con las que trabajan, se visten, cocinan, se protegen. Esta contigüidad afecta la definición de los objetos, que pierden su aspecto puro y definido, puesto que las barreras, las murallas separadoras, son derrumbadas por esta percepción que enfatiza el efecto de contigüidad, la atracción acopladora que ejercen los objetos sobre tanto otros, como también sobre el sujeto, haciendo emerger un efecto de indiscernibilidad, de indefinición, que constituye la 'impureza' misma. Esta es la zona muda, la zona de la indefinición, la zona del suspenso, la zona de la dificultad rechazada por el sujeto instrumental, zona en la que residen las continuidades, zona monstruosa desde la perspectiva purista. Allí, efectivamente, radica ese monstruo que se opone al poder de captura de la definición. Allí reside lo que debe ser eliminado del mundo de la abstracción. Allí habitan los seres del espejo: la materia misma.

Coleccionar: El Objeto y la Cosa

Refiriéndose a la actividad de coleccionar, Lacan (1992) argumenta, en su clase magistral sobre "El Objeto y la Cosa", que en el objeto coleccionado hay una 'Cosa' que gatilla el deseo de poseerlo, ya que —y ejemplifica con una anécdota acerca de una colección de cajas de fósforos que poseía el poeta Jacques Prevert— "el colector encuentra su motivo en esta forma de aprehensión que concierne menos a la caja de fósforos que a la Cosa que la subsiste" (Maturana & Verden-Zöller, 2003). Para los propósitos de esta interpretación, la 'Cosa' es, en efecto, esa huella de la

'impureza' humana, y el deseo que gatilla es la constante necesidad que Neruda tiene de poseerla: el motivo —diría Lacan— que activa la necesidad de aprehender, de asir el objeto. El objeto estaría habitado por esta huella que deja su trabajo, la que configuraría aquella 'Cosa' que lo hace deseable. Pero, esta 'Cosa' no es algo que lo supera, sino que es consecuencia de la interacción/acoplamiento entre objeto y trabajo. Esta interacción es la huella que deja el trabajo, es el vestigio de la energía de vida gastada en la producción de los objetos que levantan el mundo de la cultura. Se continúa de este argumento que el colector, el poeta, es aquel que la percibe cuando, tanto el objeto como el trabajador, descansan de la rutina que vela toda posibilidad de percibirla. Contra la pérdida de la capacidad perceptiva que implica la rutina, el colector, el poeta, es aquel que rescata esas marcas de la intensidad. Este es el "magnífico tacto" al que se refiere Neruda, estas las zonas de intensidad en las que se percibe la vida, estos los esfuerzos.

Esta atracción de la huella reconstituye los lazos de continuidad entre el yo y 'el afuera' sacándolo del solipsismo que lo encerraba y separaba del universo cultural en el que habitaba hasta la *Segunda residencia*. Ante la clausura solipsista del ego patriarcal, instrumentalizante y cartesiano, Neruda se abre al efecto de imantación, de atracción hacia las huellas del trabajo y la alteridad, afirmando el *socius*, el carácter relacional, en el que se funda y del que resulta lo humano. Traigo aquí a mi argumento las palabras de Maturana:

"(...) lo que nos constituye como seres humanos es nuestro existir en el conversar, todas las actividades y quehaceres humanos tienen lugar como conversaciones y redes de conversaciones, y que aquello que un observador dice que un *Homo sapiens* hace fuera del conversar no es una actividad o hacer humano. Así, el cazar, el pescar, el atender un rebaño, el cuidado de los niños, la veneración, el construir casas, el hacer alfarería, la medicina, como actividades humanas, son diferentes clases de conversaciones, y consisten como tales en distintas redes de coordinaciones de coordinaciones consensuales de acciones y emociones" (Maturana, 1997b: 31).

El poeta, por tanto, desarrolla una visión amorosa que es capaz de reconocer aquellas huellas del trabajo, huellas que la 'poesía pura', de creación de mundos posibles a-históricos, situados fuera del tiem-

po, no considera dignas de ser parte de la poesía. No hay amor por el mundo en ella, sino narcisismo. La 'poesía pura' se niega a la percepción de las huellas del esfuerzo que implica el trabajo humano, para ella la poesía se mueve en un espacio depurado de humanidad, es literalmente, inhumano, ya que no reconoce las marcas de esa 'impureza' eliminada de la ciudad letrada. Para Neruda, la poesía impura consistirá en el acto amoroso de re-humanizar la percepción del universo cultural, puesto que trae de vuelta los olores, manchas, sudores, deberes, amores, trabajos, esfuerzos, dolores que nos abren líneas de vuelo hacia esas otras historias de vida. Por ello, en Neruda, los objetos son vistos bajo una nueva luz que hace posible percibirlos como una extensión —están acoplados— del cuerpo, la inteligencia y la creatividad humana. Neruda se manifiesta así como un humanista, puesto que percibe la continuidad de la actividad y energía de vida humana en el universo cultural que le rodea. Esta capacidad de percibir las 'impurezas' producidas por la actividad, le ha permitido al poeta ver "la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo" (Neruda, 2001: 381). La 'impureza' resulta del existir en el tiempo, ya que las cosas, como la poesía, están gastadas "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 diferentes profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley" (Neruda, 2001: 381). No hay posibilidad de purismos cuando quien usa las cosas las contamina al tocarlas con sus fluidos, secreciones y efluvios. Esta negación, que Neruda opone a la esterilización del mundo de la poesía, constituye una fuerza afirmativa de esas otras huellas e historias, le hace posible demoler los postulados puristas, y así como el universo humano es impuro, así también la poesía es "impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzantes, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos" (Neruda, 2001: 381-382). Neruda vuelve a situar la práctica poética en el tiempo humano, es decir, la asienta en la historia y en la intrahistoria. La poesía, en este sentido, comienza ya, con Neruda, a descender de los espacios olímpicos desde los que reinaba indiscutidamente.

"Ese magnífico tacto"

En la nueva poesía, orientada por el mencionado prólogo-manifiesto, entra todo aquello que es tocado por

el "magnífico tacto" (Neruda, 2001) de los hombres y mujeres, pues la cultura entera —por ende todos sus objetos— es depositaria de esas huellas dejadas por:

"(...) 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 arrebatado de amor y el producto de la 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 recuerdo de un magnífico tacto" (Neruda, 2001: 382).

A modo de breve conclusión puedo afirmar que el poeta, en consecuencia, rompiendo con la clausura de una subjetividad solipsista, se abrirá hacia 'el afuera' para así percibir las huellas del pasaje humano en los objetos que constituyen la cultura, y la poesía tome el lugar que le corresponde entre los quehaceres y las tareas: a saber, el de nombrar aquello que no había sido nombrado hasta ese entonces: lo impuro, puesto que esto es huella de ese "magnífico tacto" de los hombres y mujeres, que hacen emergentes y edifican, con su actividad, las culturas.

En este trabajo me he propuesto cartografiar o construir el mapa de ciertas zonas de intensidad que Neruda abre a la navegación del hablante poético. Avenidas discursivas que han ampliado, sin duda, los márgenes que el 'purismo' de Juan Ramón Jiménez y sus acólitos, buscaban restringir con el corset del 'interiorismo' de un sujeto poético, que se atribuía a sí mismo un trascendentalismo a priori que lo despegaba del mundo de 'afuera'. Contra este ser superior luchando con sus propios fantasmas, Neruda se hace en el 'afuera' y en la relación con 'el otro'. Allí encontraría la libertad, que lo impulsaría al cambio en el acoplamiento con el nicho geocultural al que pertenece. Para Neruda, la tarea de la poesía estaría en hacer emergentes nuevos imaginarios, nuevos ensamblajes de enunciación, nuevos acoplamientos que no congelen en la rutina ni en la ideología (como lo demuestran sus libros póstumos), sino que nos abran hacia el devenir de los trabajos, para que el mundo se asuma en el flujo del cambio.

Esta tarea de demolición del aparato 'purista' que anquilosaba, territorializando a la poesía dentro de

ciertos gestos y figuras que la transforman en una especie de museo de poses rígidas y sin soltura ni vida, es duramente criticada por Neruda, quien en un proceso de desterritorialización la abre hacia la búsqueda de las huellas del devenir humano en los objetos. La poesía, como también lo había anticipado De Rokha (1994) en *Los gemidos*, comienza a bajar del Olimpo en el que la habían situado los puristas. Serán, Nicanor Parra, con la publicación de sus *Antipoemas* a partir de 1948 y *Artefactos* (1972) y Enrique Lihn, con *Paseo Ahumada* (1983), entre varios otros/as, quienes continuarán con esta tarea de demolición de la muralla del 'purismo', y harán finalmente bajar a los poetas del Olimpo en que se asentaban. Toda la poesía posterior es, como consecuencia, una poesía impura penetrada por el tacto del mundo.

Líneas de amor o la poesía como devenir

Neruda hizo emergente este mapa de otros quehaceres poéticos. Estas nuevas avenidas ayudaron a que la poesía volara lejos del sitio de la ciudad de los muertos hacia otros mundos no actuales (pasados y futuros), pero deseados, y nos enseñó que no debemos fidelidad a las "formas de la sierpe" puesto que el lenguaje en general, y el lenguaje poético en especial, operan produciendo —como lo señalaran Deleuze y Guattari— "transformaciones incorporales" (Deleuze & Guattari, 1994: 85) en el mundo. Se trataría entonces, como también lo indican los epígrafes de Deleuze y Neruda a este trabajo, de abrir líneas de transformación que nos permitan habitar otro(s) horizonte(s) ontológico(s) más allá del ser o de este a priori que llamamos sujeto, puesto que el quehacer poético constituiría una extensión del amor hacia aquello que no es actual, pero sí posible. De esta manera, Neruda cuestiona las formas anquilosadas de lo actual y sus paralizantes instituciones, para abrir líneas de escape hacia una comunidad futura que aún no toma lugar, pero que el gesto de amor de la obra poética de Neruda nos permite concebir como posible.

En este sentido, la creación poética es el acto de amor ciego que nos señala hacia una cultura que no es nunca solo actual, sino un permanente hacerse como una obra de arte. Amor ciego, ya que señala un paradigma virtual, una actualidad imposible en la reducción liberal o neoliberal del ahora (liberalismo de los primeros cincuenta años del Siglo XX o neoliberalismo actual), indicándonos una dirección, una línea de escape, aunque no un destino. Gesto ciego de pura extensión amorosa del verbo, ya que la

vida se asume sin miedo hacia la alteridad, hacia ese futuro lector/a que aún no nace. Neruda nos abrió generosos caminos y nos señaló rutas posibles y mundos insospechados que nos permiten conocer tanto presente como pasado e imaginar el futuro. Y esto es especialmente relevante hoy en día, cuando nos vemos enfrentados a un mundo que se cierra sobre sí mismo negándonos toda creación, a no ser que sea parte de la máquina de captura del mercado o la muerte. La utopía no es, nunca ha sido, un átopos inexistente, sino muchas direcciones apuntando hacia muchas comunidades posibles, pasadas y/o futuras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Concha, J. & von dem Bussche, G. (1971). *Pablo Neruda*. Concepción: Universidad de Concepción.
- Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM.
- De Rokha, P. (1994). *Los gemidos*. Santiago de Chile: LOM.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). *A thousand plateaus. Capitalism & schizophrenia*. London: Minnesota University Press.
- García Lorca, F. (1944). *Poeta en Nueva York*. Buenos Aires: Losada.
- Guattari, F. (1989). *Cartografías del deseo*. Santiago de Chile: Francisco Zegers.
- Guattari, F. (2000). *Cartografías esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Manantial SRL.
- Hernández, E. (1991). *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de la Tierra.
- Lacan, J. (1992). *The ethics of psychoanalysis*. New York: Norton.
- Lihn, E. (1983). *Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Minga.
- Loyola, H. (1985). Residencia revisitada. *Cuadernos Americanos*, 142, 129-162.
- Maturana, H. & Varela, F. (1984). *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Maturana, H. & Verden-Zöller, G. (2003). *Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano*. Santiago de Chile: Dolmen.

- Maturana, H. (1997a). *La objetividad. Un argumento para obligar*. Santiago de Chile: Dolmen.
- Maturana, H. (1997b). *El sentido de lo humano*. Santiago de Chile: Dolmen.
- Millán, G. (1987). *Virus*. Santiago de Chile: Ganímedes.
- Moltedo, E. (1999). *La noche*. Viña del Mar: Altazor Editores.
- Neruda, P. (1947). *Tercera residencia*. Barcelona: Seix Barral.
- Neruda, P. (1967). *Obras Completas*. Buenos Aires: Losada.
- Neruda, P. (1999). *Residencia en la tierra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Neruda, P. (2000). *Por las costas del mundo*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Neruda, P. (2001). Sobre una poesía sin purezas. En H. Loyola (Ed.), *Obras Completas* (pp. 381-382). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Parra, N. (1972). *Antipoemas*. Barcelona: Seix Barral.
- Parra, N. (1972). *Artefactos*. Santiago de Chile: Nueva Universidad.
- Parra, N. (1996). *Trabajos prácticos*. Santiago de Chile: CESOC.
- Parra, N. (2002). *Artefactos visuales* (catálogo). Concepción: Universidad de Concepción.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Salvatierra, R. (2004). *Distancia cero (alias El libro irresistible, alias la Reina de las morisquetas)*. Viña del Mar: Altazor Editorial.
- Schopf, F. (1999). Prólogo. En *Residencia en la tierra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Varela, F., Thompson, E. & Rosch, E. (1991). *The embodied mind. Cognitive science and human experience*. Massachusetts: MIT Press.

NOTAS

¹ Utilizo las categorizaciones de Guattari (1989). David Cooper dice, en el "Glosario de esquizo-análisis", obra que antecede a los estudios de Guattari (1989), que para este autor "la subjetividad no está aquí considerada como cosa en sí, esencia inmutable. Tal o cual subjetividad existe según el o los *agencement* de enunciación que la produzca o no (eg. el capitalismo moderno a través de los medios de comunicación y de los equipamientos colectivos, produce un nuevo tipo de subjetividad en gran escala). Detrás de la subjetividad individual conviene describir lo que son los verdaderos procesos de subjetivación" (Guattari, 1989: 30).

² He tomado a este poeta por razones de espacio solamente, ya que debe también en propiedad incluirse a Pablo de Rokha y Nicanor Parra, entre otros. Pablo de Rokha publica en 1922, *Los gemidos*, el texto más vanguardista en materias de renovación, tanto en la forma como en los contenidos, del lenguaje poético heredado del Modernismo rubendariano. Se debe recordar que por ese entonces, hablo de 1922, Neruda aún no había publicado su primer libro, *Crepusculario* (1923), ni tampoco sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), y que, en consecuencia, *Los gemidos* surge, desde la distancia de estos 80 años desde la que lo leo, como un texto clave en la apertura y exploración de nuevas zonas de intensidad e impureza incorporadas al lenguaje de la poesía. En Parra la línea de escape antipoética es también una exploración de lo que ha sido desechado por aquellos que articulan el canon poético, e implica la incorporación de nuevas zonas de intensidad relacionadas con la cultura popular y el lenguaje coloquial en todas sus formas, a saber, el juego, el chiste, el garabato, el trabalenguas y otras formas del habla cotidiana.

³ Esta imposibilidad de continuar refiriéndose a la realidad, que emerge con la Guerra Civil Española, como si "aquí no pasara nada", y con el lenguaje de una comunidad que coexiste en armonía, ha sido ampliamente estudiado con relación a la 2ª Guerra Mundial por Adorno. Esta situación es también pertinente a la vivida durante la dictadura chilena y la poesía escrita durante y después de ésta. Esta crisis del lenguaje, en su capacidad de dar cuenta de los horrores de la realidad del odio, ya que ha sido usado como un instrumento de justificación de los modos de la noche y el infierno, ha tenido algunos ejemplos importantes en Chile y por razones de pertinencia, nombraré solo algunos trabajos que me parecen los más relevantes, como: Millán (1987); Lihn (1983); Parra (1996, 2002); Moltedo (1999); Hernández (1991); y Salvatierra (2004).

⁴ En el momento presente, este asunto de la separación de las esferas que constituyen la realidad se asienta en la necesidad de capturar institucionalmente los quehaceres humanos. En Europa y los países del así llamado Primer Mundo, el capitalismo ha logrado dar una articulación fosilizante a la actividad artística a través de impartir becas para la creación, las que en manos de burócratas devienen industria negándosele toda capacidad de autocrítica, ya que la autocensura moldea el producto resultante de acuerdo a los parámetros establecidos por la industria editorial. Como consecuencia, arte y estética son esferas que no se tocan entre sí. Y el arte deviene, por tanto, diseño, decoración o mero entretenimiento (léase el caso del cine comercial de Hollywood).

⁵ Concha y dem Bussche (1971) habla del "Eco de un canto colectivo", aunque no desarrolla este problema al nivel de la enunciación, sino que hace más bien una lectura biográfica de la trayectoria de Neruda.

⁶ El aparente triunfo de un modelo por sobre el otro no ha significado, sin embargo, el término de las condiciones que llevaron a la formación de la dicotomía, por el contrario, el capitalismo tardío acentúa la división de las condiciones que hicieron posible el surgimiento de líneas de fuga y de otros agenciamientos colectivos que busquen abrir otras dimensiones de puesta en existencia hacia nuevos horizontes ontológicos.

⁷ Sobre el concepto de *werkén* ver Chihuilaf (1999).

⁸ Dice Guattari (2000: 28), refiriéndose a la edad de la desterritorialización capitalística de los saberes que "el atoladero subjetivo del capitalismo de la crisis permanente (el Capitalismo Mundial Integrado) parece total. Sabe que las voces de la autorreferencia son indispensables para su expansión y, por consiguiente, para su supervivencia; pero todo lo lleva sin embargo a trabar su proliferación. Una suerte de Superyó —la gran voz carolingia— solo sueña con aplastar estas voces, reterritorializándolas en sus imágenes arcaicas".