

Metáforas gastronómicas. Limones, pimientos y merluzas: una manera de medir el universo*

*Enric Bou***

Supprimer, corriger un mot, surveiller une euphonie
ou une figure, trouver un néologisme, cela participe
pour moi d'une saveur gourmande du langage.
Roland Barthes

I have to admit, I remember better what I've eaten
than what I've thought.
Charles Simić

Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar
o presente que pela sua própria natureza me é
interdito:[...] Só no ato do amor - pela límpida
abstração de estrela do que se sente—capta-se a
incógnita do instante que é duramente cristalina e
vibrante no ar e a vida é esse instante incontável,
maior que o acontecimento em si.
Clarice Lispector, *Água viva* 1973

the poet, no less than the scientist, works on the
assumption that inert and live things and relations
hold enough interest to keep him alive as part of
nature.
Louis Zukofsky

* Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto PRIN convocatoria 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panhispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell’Università e della Ricerca – Unione Europea Next-Generation EU.

** Università Ca’ Foscari Venezia.

1. CIENCIA Y POESÍA

En la historia de la filosofía hay múltiples ejemplos del intento de compaginar ciencia y poesía, entender sus profundas interconexiones. Un estudio muy completo es el de Mary Midgley, *Science and Poetry* (2001) donde se fija en el fracaso del reduccionismo neurobiológico para comprender la mente humana: su conclusión es que los poetas comprenden la mente mejor que los científicos. En el “New York Times” del domingo 22 de junio del 2025, se podía leer un artículo de Alexa Robles-Gil, “Fifty Years After ‘Jaws,’ Shark Science Is Still Surfacing”, el cual resumía de qué modo la investigación sobre los tiburones se intensificó después del estreno del film de Steven Spielberg, *Jaws* (1975). La película creó un miedo duradero a los tiburones, perjudicando los esfuerzos de conservación al retratarlos como asesinos obsesivos, pero también impulsó avances en la ciencia de los tiburones. A pesar de los contratiempos iniciales, la investigación ha prosperado, revelando que los tiburones son criaturas complejas y vitales para el ecosistema. Nuevas tecnologías como el marcado por satélite y el análisis genético han descubierto la migración de los tiburones, sus comportamientos sociales y sus capacidades

sensoriales. Los tiburones siguen enfrentándose a amenazas como la sobrepesca y la pérdida de su hábitat, pero la percepción pública está mejorando poco a poco. Investigaciones futuras pretenden seguir descifrando la biología de los tiburones, incluyendo su sistema inmunológico y su papel en los ecosistemas oceánicos (Robles-Gil 2025). Este caso es un buen ejemplo de las relaciones inesperadas entre ciencia y humanidades (poesía, narrativa, cine, etc.).

Los epígrafes iniciales nos recuerdan la importancia que tiene ciencia y metáfora en nuestra cultura, con una atención especial a la comida. Es un factor crucial de la identidad y que por múltiples razones se ha convertido en una verdadera obsesión en el mundo actual. Lo demuestran programas de TV, secciones especiales en periódicos y revistas, revistas especializadas o de divulgación (“La cucina italiana” o “Sobremesa”) y libros y conversaciones infinitas en reuniones familiares o de amigos. Hemos llegado al exceso. Quizás porque es verdad lo que escribió Aldo Buzzi a *L'uovo alla kok*: “Nei periodi

di decadenza il culto della cucina diventa eccessivo. Plinio lamentava che un cuoco costasse più di un cavallo, ‘Clitone’ scrisse La Bruyère ‘ebbe in vita due sole occupazioni: desinare la mattina, cenare la sera’” (Buzzi 1979: 15).

El conocido poema de Emily Dickinson (1830–86), CXXVI “The brain is wider than the sky”, fue citado por el premio Nobel en medicina Gerald Edelman en su libro *Wider than the Sky: The Phenomenal Gift of Consciousness* (2005) para iniciar la discusión sobre la relación de la conciencia con la causalidad, la evolución, el desarrollo del yo y los orígenes de los sentimientos, el aprendizaje y la memoria. El poema es un buen ejemplo de la tesis de Edelman que ciencia y poesía representan dos manifestaciones del impulso fundamental de comprender el mundo natural. Los poetas y los científicos formulan hipótesis comprobables para apoyar o descartar una teoría. A veces como si fuera un test de laboratorio, un poeta se plantea una hipótesis sobre si una serie de palabras producirá o no el efecto deseado en el lector. De modo parecido, un científico formula una hipótesis sobre si una variable independiente producirá un efecto en la variable dependiente.

Emily Dickinson, CXXVI

The Brain—is wider than the Sky—
For—put them side by side—
The one the other will contain
With ease—and you—beside—

The Brain is deeper than the sea—
For—hold them—Blue to Blue—
The one the other will absorb—
As sponges—Buckets—do—

The Brain is just the weight of God—
For—Heft them—Pound for Pound—
And they will differ—if they do—
As Syllable from Sound— (en Edelman, 2005: IX).

El Cerebro — es más ancho que el Cielo —
pues — ponlos uno junto al otro —
y el primero contendrá al segundo
fácilmente — y a Ti — también —

El Cerebro es más hondo que el mar —
pues — júntalos — Azul con Azul —
y el primero absorberá al segundo —
como hacen las Esponjas — los Cubos —

El Cerebro pesa lo mismo que Dios —
pues — Sopésalos — Libra a Libra —
y se diferenciarán — si es que lo hacen —
como la Sílabas del Sonido — (traducción de Álvaro Torres Ruiz, revisada
por Enric Bou).

El poema de Emily Dickinson “The Brain is wider than the Sky” (1862) es una reflexión concisa pero profunda sobre el poder de la conciencia humana. A través de sus características metáforas precisas, Dickinson explora la capacidad ilimitada de la mente para contener, absorber e incluso superar el mundo físico. El poema comienza con tres comparaciones impactantes que tienen como “tenor”¹ el brain/cerebro: “The brain is wider than the Sky–” (El cerebro – es más ancho que el Cielo –) es decir la capacidad de la mente para imaginar y conceptualizar supera la inmensidad del cielo. Sigue “The brain is deeper than the sea–” (‘más hondo que el mar –’): puede sondear profundidades más allá de lo físico, abarcando los reinos abstractos y emocionales. La tercera, “The Brain is just the weight of God–” (‘El Cerebro pesa lo mismo que Dios –’): se refiere al poder creativo del cerebro que rivaliza con la divinidad lo que sugiere que puede generar sus propios universos. Dickinson utiliza la paradoja para argumentar que la mente intangible puede contener el mundo tangible a través de

¹ En el ámbito de la metáfora, el símil y la analogía, el tenor se refiere al sujeto de la comparación que se está describiendo o explicando. Es el objeto o concepto real que se ilustra mediante una expresión figurada. *The Philosophy of Rhetoric* (1936). “[V]ehicle and tenor in cooperation give a meaning of more varied powers than can be ascribed to either” (Richards 1936: 93).

la percepción y el pensamiento. El poema de Dickinson es un triunfo del ingenio metafísico, que comprime ideas vastas en unos pocos versos. Sugiere que la verdadera amplitud de la mente reside en su capacidad para recrear el mundo a través del pensamiento, lo que la convierte en la última frontera.

Octavio Paz estableció en *Conocimiento, drogas, inspiración* (1960) una analogía entre la poesía moderna y la ciencia, destacando que ambas son formas de experimento. Tanto el poeta como el científico trabajan en espacios aislados, manipulando sus respectivos elementos –palabras en la poesía, partículas materiales en la ciencia– para provocar fenómenos. Sin embargo, la verdadera semejanza entre ambas disciplinas no está en sus métodos externos, sino en la actitud con la que se enfrentan a su objeto de estudio. Apuntó: “La analogía podría llevarse más lejos. Carece de interés porque la semejanza no reside tanto en un parecido externo –manipulaciones verbales y de laboratorio– como en la actitud ante el objeto” (Paz 1967: 79).

El texto destaca las similitudes entre la ciencia y la poesía, pero subraya una diferencia fundamental: el sujeto de la experiencia. En la ciencia, el investigador actúa como un observador que no participa en el fenómeno estudiado, aunque a veces su presencia pueda alterarlo involuntariamente. En cambio en la poesía moderna, el poeta es a la vez observador y objeto de estudio: su cuerpo, psiquis y ser completo son el campo donde ocurren transformaciones. La poesía se convierte así en un conocimiento experimental del propio sujeto que conoce. Como ya le había interesado en otras ocasiones (*El arco y la lira*, 1972), el poeta moderno busca explorar los límites de la percepción (ver con los oídos, sentir con el pensamiento) para conocerse mejor y descubrir realidades ocultas. Mientras la ciencia observa desde fuera, la poesía indaga desde dentro del ser. La ciencia estudia el mundo externo con distancia; la poesía moderna explora el mundo interno fusionando observador y fenómeno:

Las semejanzas entre ciencia y poesía no deben hacernos olvidar una diferencia decisiva: el sujeto de la experiencia. El hombre de ciencia es un observador y, al menos voluntariamente, no participa en la experiencia. Digo “al menos voluntariamente” porque en ciertas ocasiones el observador fatalmente forma parte del fenómeno y, en consecuencia, lo

altera. En el caso de la poesía moderna, el sujeto de la experiencia es el poeta mismo: él es el observador y el fenómeno observado. Su cuerpo y su psiquis, su ser entero, son el campo de donde se operan toda suerte de transformaciones. La poesía moderna es un conocimiento experimental del sujeto mismo que conoce. Ver con los oídos, sentir con el pensamiento combinar y usar hasta el límite nuestros poderes, para conocer un poco más de nosotros mismos y descubrir realidades incógnitas (Paz 1967: 80).

Octavio Paz en el poema que dedicó al pintor surrealista Roberto Matta, “La casa de la mirada”, nos mostró su espíritu lúdico de hombre curioso y la inteligencia de quien sabe reconocer el juego de contrarios y los contrastes entre lo subatómico y lo sideral. Octavio Paz en la conclusión del poema dedicado a Matta escribe:

En el espejo de la música las constelaciones se miran antes de disiparse, el espejo se abisma en sí mismo anegado de claridad hasta anularse en un reflejo, los espacios fluyen y se despeñan bajo la mirada del tiempo petrificado, las presencias son llamas, las llamas son tigres, los tigres se han vuelto olas, cascada de transfiguraciones, cascada de repeticiones, trampas del tiempo:

hay que darle su ración de lumbre a la naturaleza hambrienta,
hay que agitar la sonaja de las rimas para engañar al tiempo y despertar al alma,
hay que plantar ojos en la plaza, hay que regar los parques con risa solar y lunar,
hay que aprender la tonada de Adán, el solo de la flauta del fémur,
hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada,
la casa de aire y de agua donde la música duerme, el fuego vela y pinta el poeta (Paz 1985: 11).

El poeta mexicano nos ofrece una cascada de imágenes, metáforas de gran potencia. El primer párrafo termina con una concatenación o conduplicación que acentúa la fluidez de las ideas e introduce una musicalidad. En el segundo párrafo, la repetición anafórica de “hay que” impone una urgencia y también introduce unas metáforas de carácter surrealista que aluden a los cuatro elementos básicos de la naturaleza: tierra, espacio inestable, casa de la mirada; aire, agua y fuego.

En esta ocasión me interesa reflexionar sobre un aspecto del uso de la metáfora como un modo de medir el universo a través de reflexiones que utilizan como “tenor” referencias de carácter gastronómico. La poesía gastronómica, leída desde una perspectiva poético-científica, pone el énfasis en lo que poesía y ciencia añaden y aclaran. En esta comunicación discutiré algunos casos de poetas que exploran posibilidades científicas a través de la reflexión sobre productos alimenticios en apariencia inermes e insignificantes.

2. *FOOD SCIENCE* O CIENCIA DE LOS ALIMENTOS

La ciencia de los alimentos es un campo multidisciplinario que aplica principios de química, biología, física, microbiología, nutrición e ingeniería para estudiar la naturaleza, la composición, la seguridad y el procesamiento de los alimentos. Su objetivo es inequívoco: garantizar que los alimentos sean nutritivos, seguros, apetecibles y sostenibles desde su producción hasta su consumo.

La ciencia de los alimentos y las humanidades representan una conexión interdisciplinaria muy productiva. La ciencia de los alimentos, indiscutiblemente, tiene sus raíces en las ciencias naturales y aplicadas, pero también se cruza con las humanidades, disciplinas que indudablemente exploran la cultura, la historia, la ética y la sociedad humanas. Esta relación interdisciplinaria es, sin duda, la clave para comprender los alimentos en toda su profundidad, ya que nos permite abordar aspectos culturales, filosóficos y éticos que van más allá de las propiedades químicas y físicas².

Las áreas clave de intersección entre *food science* y humanidades son:

La historia y la antropología de los alimentos, dos disciplinas que, a pesar de su aparente disparidad, convergen en la comprensión de las prácticas alimentarias humanas. Se procede a la evaluación de la

² Ver Tannahill, 1989; Pollan, 2006; Korsmeyer, 2008; Counihan, Van Esterik, 2012; Kaplan, 2012; Wilson, 2012. O mi reciente *Saber y sabor: escritura y comida: acerca de los paisajes alimentarios (foodscapes) ibéricos* (2023).

evolución experimentada por los procesos de producción, conservación y consumo de alimentos a lo largo de las distintas civilizaciones. Se aborda la exploración de la influencia de las prácticas culturales en los hábitos alimenticios y en la percepción de la seguridad alimentaria.

En el ámbito de la alimentación y la literatura/artes, se aborda la temática culinaria y narrativa en la literatura (*Como agua para chocolate* de Laura Esquivel). Se puede estudiar la presencia de la comida en el cine, la fotografía y las artes escénicas como símbolo cultural. También se puede examinar el impacto de la narrativa en el ámbito del marketing y la construcción de la identidad de una marca de alimentos.

En el marco de la sociología de la alimentación, se aborda la influencia de las innovaciones en el campo de la ciencia de la alimentación, tales como los alimentos ultraprocesados, en los comportamientos sociales. Es importante el impacto de la tecnología alimentaria en las comidas familiares, las tradiciones y la identidad comunitaria. Se estudia la relevancia de la comida como símbolo de estatus, haciendo referencia a las tendencias orgánicas y gourmet como ejemplos ilustrativos.

Política alimentaria y comunicación: cómo la investigación científica influye en las directrices de salud pública (por ejemplo, recomendaciones dietéticas). El papel de los medios de comunicación en la configuración de las percepciones sobre la ciencia alimentaria: las percepciones de la “alimentación limpia” y el miedo a los aditivos. La forma en que etiquetamos los alimentos, como “natural” o “sin OMG”, tiene un impacto en la percepción que tenemos de ellos.

Algunos ejemplos: los alimentos ultraprocesados y su estigma social; el chocolate y el té y la historia colonial (Pardo Bazán); La “dieta mediterránea” como patrimonio UNESCO; *Slow Food* frente a *Fast Food* y el estigma social de comer determinados alimentos perniciosos. Obviamente, la poesía gastronómica en una primera aproximación no se preocupaba de un tratamiento científico de la materia, pero a poco que profundizamos, como veremos en los ejemplos que comentaré a continuación, la perspectiva cambia radicalmente.

3. RETÓRICA Y ALIMENTACIÓN: USOS DE LA METÁFORA

En el frontispicio del primer volumen del *Almanach des Gourmands* (1803) de Grimod de la Reynière, se representa una extraña e insólita biblioteca. Es la biblioteca del gastrónomo, en las estanterías de la cual (que podría confundirse con un moderno frigorífico), en lugar de volúmenes hay alimentos de todo tipo: cochinitos, capones, embutidos y patés, licores, quesos y botellas de vino, tarros de fruta en aguardiente, tarros de verduras en aceite y vinagre, pudines rellenos, *panettone* y pasteles rellenos. En el centro de la sala, una mesa cargada de manjares sustituye al escritorio del estudioso, mientras que, del te-



Fig. 1. Grimod de la Reynière, *Almanach des Gourmands, ou calendrier nutritif* (1803). https://archive.org/details/gri_33125008532588/page/n5/mode/2up

cho, como una magnífica araña de cristal de Murano, cuelga un enorme y sabroso jamón. Es una manera muy gráfica de expresar que leer es comer, escribir es cocinar. Porque palabra y comida, conocimiento y gusto, están muy unidos.

El lenguaje nos recuerda constantemente la asociación entre saber y sabor. Tenemos “apetito” de saber, “sed” de conocimiento o “hambre” de información. “Devoramos” un libro, nos da “náuseas” leer o escribir, nunca estamos “saciados” de historias, “rumiamos” los proyectos/ideas, “digerimos” determinados conceptos con dificultad, mientras que “asimilamos” algunas ideas mejor que otras. Nos gusta una historia sobre todo si se utilizan palabras “dulces” para contarla, en lugar de aderezarla con consideraciones “amargas”, con chistes “de mal gusto” o “repugnantes” o, peor aún, con alocuciones “insípidas” y escritas “sin salero”. No es casualidad que los relatos más “apetitosos” son los que están salpicados de anécdotas “picantes” y de comparaciones “sabrosas”. La analogía entre la alimentación del cuerpo y la alimentación del espíritu nos permite establecer y profundizar en esta conexión entre la comida y el pensamiento (Tagliapietra 2005/2006).

Massimo Montanari ha propuesto una gramática de la comida: serían las convenciones que configuran el sistema alimentario no como una simple suma de productos y alimentos, sino como una estructura dentro de la cual cada elemento define su significado. El léxico está constituido por el repertorio de productos disponibles. La morfología son las formas en que los productos se transforman y adaptan a las distintas necesidades de consumo, mediante prácticas de cocina: gestos y procedimientos concretos. La sintaxis es el orden de los platos según criterios de sucesión, yuxtaposición y relación mutua, definidos de forma diferente según las culturas y las clases sociales, así como según la disponibilidad. En la estructura sintáctica de la comida, los complementos que eventualmente preceden, acompañan, siguen se definen en función de los sujetos principales: entrantes, interludios, guarniciones, postres. La comida adquiere toda su capacidad expresiva gracias a la retórica, que es el complemento necesario de toda lengua. La retórica implica adaptar el discurso al tema, a los efectos que se quieren suscitar. Si el discurso es alimento, es la forma de prepararlo, de servirlo, de consumirlo (Montanari 2010: 137-141).

Estos pocos ejemplos nos dan una idea de la presencia de la comida en la vida cotidiana, pero también de los múltiples usos metafóricos que adopta.

4. PABLO NERUDA, POETA GASTRÓNOMO

Pablo Neruda fue un buen gastrónomo (entre comilón y *foodie*) e incorporó de varios modos en su obra referencias a la comida. En el poema “Dulce siempre” de *Estravagario* leemos:

Quiero versos de tela o pluma
que apenas pesan, versos tibios
con la intimidad de las camas
donde la gente amó y soñó.
Quiero poemas mancillados
por las manos y el cada día.

Versos de hojaldre que derritan
leche y azúcar en la boca,
el aire y el agua se beben,
el amor se muerde y se besa,
quiero sonetos comestibles,
poemas de miel y de harina (Neruda 1999: 669).

En el *Discurso de Estocolmo*, en dos ocasiones utilizó la comida como metáfora: de la poesía (“Yo no aprendí en los libros ninguna receta para la composición de un poema”); o bien para confirmar la condición del poeta como un oficio más (“El poeta no es un ‘pequeño dios’. No, no es un ‘pequeño dios’. No está signado por un destino cabalístico superior al de quienes ejercen otros menesteres y oficios”), porque el oficio del poeta se localiza en otros ámbitos. Y el ejemplo escogido –el panadero– era muy efectivo:

A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo, que no se cree dios. El cumple su majestuosa y humilde faena de amasar, meter al horno, dorar y entregar el pan de cada día, con una obligación comunitaria. Y si el poeta llega

a alcanzar esa sencilla conciencia, podrá también la sencilla conciencia convertirse en parte de una colosal artesanía, de una construcción simple o complicada, que es la construcción de la sociedad, la transformación de las condiciones que rodean al hombre, la entrega de la mercadería: pan, verdad, vino, sueños. Si el poeta se incorpora a esa nunca gastada lucha por consignar cada uno en manos de los otros su ración de compromiso, su dedicación y su ternura al trabajo común de cada día y de todos los hombres, el poeta tomará parte en el sudor, en el pan, en el vino, en el sueño de la humanidad entera. Sólo por ese camino inalienable de ser hombres comunes llegaremos a restituírle a la poesía al anchuroso espacio que le van recortando en cada época, que le vamos recortando en cada época nosotros mismos (Neruda 1989, s. p.).

De este modo podía incluir su característica conciencia social, al considerar al poeta como un obrero más. El interés por la comida se puede asociar a su interés por los animales y la naturaleza en general. Así lo expresó en las memorias, *Para nacer he nacido*:

Se preguntarán alguna vez por qué hay tantos libros sobre animales y plantas. La contestación está en mi poesía. Pero, además, estos libros zoológicos y botánicos me apasionaron siempre. Continuaban mi infancia. Me traían el mundo infinito, el laberinto inacabable de la naturaleza. Estos libros de exploración terrestre han sido mis favoritos y rara vez me duermo sin mirar las efigies de pájaros adorables o insectos deslumbrantes y complicados como relojes (Neruda 1978: 392).

Estas palabras parecen ser eco –o por lo menos estar en sintonía– con la caracterización de la comida en la obra de José Lezama Lima que hizo Antonio José Ponte:

Incorporar, meter en el cuerpo, es verbo que cumple con esas dos devoraciones. Incorporarse el bosque... La caza furtiva y el encuentro secreto de los amantes. Cuando el cubano come, cuando ama, cruza el horror que esconde el bosque en las viejas leyendas, la pesadilla en que los árboles avanzan hacia el castillo.

Comer y amar son formas del delirio (Ponte 2017: 24).

Uno de los aspectos más originales de la poesía nerudiana es su atracción por la materialidad. Donoso Aceituno y Araya Grandón (2016) destacaron que Niall Binns se interesó por la imaginación ornitológica de Neruda a partir de los estudios ecocríticos. Según Binns, el primer Neruda revela un “repertorio de imágenes desgastadas, [...] pájaros genéricos, despojados de toda realidad extrapoética, reducidos a sus cualidades históricamente simbólicas”. Siguiendo a Amado Alonso afirma Binns que no hay en *Residencia en la tierra* “un sistema de equivalencias racionales de tipo alegórico”, sino una “nomenclatura simbólica peculiar”: el poeta aprehende la realidad y la transforma en un material poético equilibrado en sentimiento e intuición (en Donoso Aceituno – Araya 2016: 34). Pero para críticos como Saúl Yurkievich, el símbolo de *Residencia* sería un vestigio de categorías preliterarias, como los mitos y el folclore (en Donoso Aceituno – Araya Grandón 2016: 34). Concluyen los críticos chilenos: “Esta poesía hermética o metafísica es al mismo tiempo profundamente material. Hay consenso en que en el ciclo de las residencias las materias aparecen ‘como concepto y como vocablo’” (Donoso Aceituno – Araya 2016: 34-35). Es en el *Canto general* (1950), en el que emerge bien formada la alteridad animal como sujeto de relevancia ética (Donoso Aceituno – Araya Grandón 2016: 37).

El giro de interés por la alteridad animal es evidente en el poema “Atención al mercado” (*Memorial de Isla Negra*, 1964), que “se mueve entre la celebración y la elegía de los vegetales, animales y productos derivados que llegan para su venta al mercado de Valparaíso” (Donoso Aceituno – Araya 2016: 40-41):

Cuidado con no herir
a los pescados!
Ya a plena luna, entre las traiciones
de la red invisible, del anzuelo,
[...]
y aquí los tienes
con escamas y vísceras, la plata con la sangre
en la balanza.
Cuidado con las aves!
No toques esas plumas
que anhelaron el vuelo,

el vuelo
que tú también, tu propio
pequeño corazón se proponía.
Ahora son sagradas:
pertenecen
al polvo de la muerte y al dinero.

[...]
Porque si las gallinas
de mano a mano cruzan y aletean
no es solo cruel la petición humana
que en el degüello afirmará su ley.
[...]
Termino aquí, Mercado. Hasta mañana.
Me llevo esta lechuga (Neruda 1999: 1282-1286).

Destaca en este poema que la identificación entre ser humano y animales presagia los planteamientos ecocríticos de Rosi Braidotti. En su libro *Posthuman Knowledge* (2019), la filósofa plantea dos críticas radicales. Primero, la noción del “hombre” como medida de todas las cosas, idea que Braidotti considera problemática del humanismo occidental. Es una idea que centraliza al hombre en el esquema de las cosas, donde el hombre es definido como “male, white, heterosexual, owning wives and children, urbanised, able-bodied, speaking a standard language, i.e. ‘Man’” (Braidotti 2019: 86). Junto a la problemática centralización del hombre está también la elevación cartesiana de la razón como soberana por encima de todo, que alcanza su apoteosis en manos de los filósofos de la Ilustración. Su segunda crítica al humanismo tradicional es la excepcionalización humana o el sesgo antropocéntrico que sitúa a los seres humanos en la cúspide o como amos supremos del universo y, al hacerlo, excluye o relega de su visión del mundo a otras formas de vida, así como a los objetos no humanos.

Hay otro episodio destacable en la obra de Neruda. En plena guerra fría, Miguel Ángel Asturias y Pablo Neruda recalaron en Hungría en el año 1965, huyendo de sendos gobiernos dictatoriales que los forzaron al exilio. Frente a la propaganda capitalista durante la guerra fría que difundía la noticia de la escasez de alimentos en los países del Este de Europa, Asturias y Neruda responden con un testimonio epicúreo

y gargantuesco de sus experiencias en las mesas de Hungría. El resultado del encuentro fue un magnífico libro, *Comiendo en Hungría* (1969), un volumen de carácter sesgado, entre libro de propaganda comunista y *travelogue* gastronómico, con recurso a la *affect theory* y conceptos clave de los *food studies*.

5. LOS LIMONES DE GABRIEL FERRATER

En 1962 Gabriel Ferrater publicó su segundo libro de poesía y eligió un título curioso: *Menja't una cama*, literalmente 'Cómete una pierna'. Gabriel Ferrater, que era un poeta de formación matemática y lingüística (Bonet 2009)³, usó una frase popular que se utiliza para hacer rabiar a los niños ("Si tens gana, menja't una cama". 'Si tienes hambre, cómete una pierna') y habla de la necesidad de procurarse cada uno cierta felicidad en la vida a pesar de todas las dificultades. Hasta cierto punto es una ampliación del *Da nuces pueris* (1960) el título de la primera recopilación que publicó. No deja de ser curioso que Ferrater utilizara referencias a comer en sus primeros libros. Enric Blanes opina:

Segon llibre, que també parla a favor de la felicitat, amb un títol, doncs, antitètic, enjogassat, llibre que enceta, a tall de divisa, un poema que s'inspira en un fragment precisament de Catul, que després s'incorporarà a *Les dones i els dies* amb el títol llatí "Tam gratumst mihi", amb al·lusions que el lector farà bé d'explorar. Castellet considerava *Menja't una cama* un llibre de poesia eròtica, amb un gran control de la sentimentalitat, lluny del romanticisme (Blanes 2009, s.p.).

Me parece oportuno recordar dos dedicatorias de Ferrater al poeta J.V. Foix que son auténticas declaraciones de principios o de poética: "Per a J.V. Foix, que mai no ha permès que els seus versos anessin a allistar-se al servei d'una altra cosa, amb l'intent d'imitar-lo" ('Para J.V. Foix, que nunca ha permitido que sus versos fueran a alistarse

³ Fue traductor de Leonard Boomfield y Noam Chomsky. Su tercer libro se titula *Teoria dels cossos* (1966) (Roser 2011).

al servicio de otra cosa, con el intento de imitarlo’). La segunda es: “Per a J.V. Foix de qui tant he après -i sobretot, que el contingut real i la retòrica realista són dues coses molt distintes” (‘Para J.V. Foix de quien tanto he aprendido –y, sobre todo, que el contenido real y la retórica realista son dos cosas muy diferentes’). La poesía de Ferrater difícilmente tiene un sentido sólo realista o de la experiencia. En ella es característico un fuerte trabajo formalista y un travieso y complejo juego metafórico. Ferrater era buen amigo de Jaime Gil de Biedma y en varias ocasiones explicaron que pretendían hacer, uno en español el otro en catalán, un juego poético parecido (Casas Baró 2015). Como botón de muestra veamos este poema de Gil de Biedma escrito en inglés y dedicado a Ferrater en un ejemplar de *Moralidades*:

A Gabriel Ferrater. Dedicándole un ejemplar de *Moralidades* (1966):

More than nine years ago, -a hell of a lot of time-
In an old country manor while the lingering chime
Of rain was heard outdoors, by the fire we sat.
Lazy, well fed, indoorish, each other’s best liked cat,
For both of us we were in very high spirits, -
Chinchón if I remember -we kept playing old lyrics
Sung by Judy Garland, thought the world was a friend
And talked ourselves to drunkenness for hours without end.

Let them now do the talking, those sons-of-what-we-spoke,-
Your Your and my poems, our old own private joke!

‘Hace más de nueve años –hace ya un montón de tiempo–,
En un viejo caserón, mientras el persistente repiqueteo
De la lluvia se oía afuera, Y nosotros sentados a la lumbre,
Indolentes, llenos, cómodos, como si cada uno de los dos fuera el gato
preferido del otro,
Y ambos, de un excelente humor;
Fue el Chinchón, si mal no recuerdo,
Escuchábamos viejas canciones de Judy Garland,
Pensando que el mundo era un lugar afecto.
Hablando hasta la ebriedad durante horas,
Dejemos ahora a ellos que hablen,
A los vástagos de lo que entonces nos dijimos.
Tus poemas y los míos como una antigua broma nuestra’.

Otro poema de Gil de Biedma dedicado a Gabriel Ferrater nos da una medida de la relación entre ambos poetas:

A Través del Espejo

Como enanos y monos en la orla
de una tapicería en la que tú campabas
borracho, persiguiendo jovencitas...
O como fieles, asistentes
—mientras nos encantabas—
al santo sacrificio de la fama
de tu exceso de ser inteligente,
éramos todos para ti. Trabajos
de seducción perdidos fue tu vida.

Y tus buenos poemas, añagazas
de fin de juerga, para retenernos (1982: 169).

Ambos se sintieron incómodos en su propia tierra como expresa este apunte del diario de Gil de Biedma:

La verdad es que los españoles no ofrecemos demasiado interés en lo que se refiere a “matización psicológica” e inevitablemente tampoco lo ofrece nuestra poesía. Asombra comprobar de qué pocas cosas está hecho por dentro un español: somos muñecos de resorte, y así resulta de aburrido nuestro trato y de extremosa y de simple nuestra literatura (Gil de Biedma 1991: 166).

Un poema del poemario *Menja't una cama* ('Cómete una pierna'), “Tres llimones” puede tener un sentido críptico-gastronómico. Más o menos aclarado por una anotación manuscrita de Joan Ferraté en su ejemplar *Les dones i el dies*: “Margarita Sentís i dues filles” ('Margarita Sentís y dos hijas'). De aquí podría partir una lectura en clave metafórica del poema, pero sería incompleta.

Tres llimones

Gener benigne. Sota
molt d'aire verd, les coses

avui no es fan esquerpes
ni el lloc és àrid. Mira:
tres llimones, posades
a l'aspre de la llosa.
Perquè es mullen de sol
i pots considerar
sense dubte ni pressa
la mètrica senzilla
que les enllaça, et penses
que signifiquen res?
Mira, i ja han estat prou
per tu.

Cor seduït,
renuncia des d'ara,
calla. No faràs teu
el joc de tres llimones
a l'aspre d'una llosa.
Ni sabràs aixecar
protesta abans de perdre'l.
Cap surt de la memòria
no abolirà la plàcida
manera de morir-se
que tenen els records (Ferrater 2018: 80).

‘Tres limones

Enero benigno. Bajo
mucho aire verde, hoy
las cosas no se vuelven ariscas
ni es árido el lugar. Mira:
tres limones, puestos
sobre una tosca losa.
Porque se mojan de sol
y puedes considerar
sin duda ni prisa
la métrica sencilla
que los une, ¿crees
que significan algo?

Mira, y ya han sido bastante
para ti.

Seducido corazón,
renuncia desde ahora,
calla. No harás tuyo
el juego de los tres limones
sobre una tosca losa.
Ni sabrás levantar
protesta antes de perderlo.
Ningún sobresalto de la memoria
abolirá la plácida
forma de morirse
que tienen los recuerdos’.

En el poema, Ferrater describe una situación en pleno invierno: “Gener benigne. Sota/ molt d’aire verd, les coses / avui no es fan esquerpes / ni el lloc és àrid”. En esa variante de un *locus amoenus* observa unos limones enlazados por una “mètrica senzilla” para preguntarse por un posible sentido del grupo. Este poema plantea un proceso concreto en apariencia muy simple: una imagen visual (la de tres limones dispuestos sobre una losa), que inicialmente ha impresionado su sensibilidad, su corazón (“Cor seduït” [‘Corazón seducido’]), lo convierte en un problema mental, intelectual: ¿qué significan los tres limones dispuestos de un modo armónico sobre la losa? El poeta se interroga si las cosas tienen un porqué, un sentido más allá de su materialidad. A partir de los dos últimos versos de la primera parte del poema (“Mira, i ja han estat prou / per tu”), renuncia a posibles juegos o relaciones, para concluir con una aceptación de la pérdida: “Ni sabràs aixecar / protesta abans de perdre’l”. Las frutas, los tres limones, como los recuerdos, desaparecerán y en consonancia con la placidez de la escena descrita en la primera parte, acepta resignado la muerte de los limones-recuerdos. No habrá ninguna sorpresa de la memoria.

Según el crítico Segimon Serrallonga, en este poema “debades s’hi treballa un sentiment encelat i s’hi basteix una teoria estètica”. Para concluir:

A més d'èsser clara i significativa, una cosa així ha d'èsser verament eficaç entre els lectors poetes i els lectors crítics, car constata el risc i la inutilitat tot mesurant l'encís real que el món així disposat presenta a l'ull nu i al cor més sensible, perquè la solució donada, essent la més radicalment antisimbolista de totes les presentades pels poetes nous, és la que més reté del real allò que feu possible els més alts valors de la poesia simbòlica de tots els temps (Serrallonga 2029: 315).

El poema de Ferrater tiene más sentido si lo relacionamos con una posible fuente de inspiración, el poema de Karl Krolow (1915-1999), “Drei Orangen, zwei Zitronen”.

Drei Orangen, zwei Zitronen: –
Bald nicht mehr verborgne Gleichung,
Formeln, die die Luft bewohnen,
Algebra der reifen Früchte!

Licht umschwirrt im wespengelben
Mittag lautlos alle Wesen.
Trockne Blumen ruhn im selben
Augenblick auf trockenem Wind.

Drei Orangen, zwei Zitronen.
Und die Stille kommt mit Flügeln.
Grün schwebt sie durch Ulmenkronen,
Selges Schiff, matrosenheiter.

Und der Himmel ist ein blaues
Auge, das sich nicht mehr schließt
Über Herzen: ein genaues
Wunder, schwankend unter Blättern.

Drei Orangen, zwei Zitronen: –
Mathematisches Entzücken,
Mittagsschrift aus leichten Zonen!
Zunge schweigt bei Zunge, doch
Alter Sinn gurr wie ein Tauber (Krolow 1965: 107)

“Tres naranjas, dos limones.
Pronto una ecuación que dejará de ser secreta,

fórmulas que habitan en el aire,
álgebra de los frutos maduros.

Luz que revolotea en un mediodía amarillo
de abejas y sin ruido en torno a lo existente.
Flores secas descansan en el mismo
instante en un viento seco.

Tres naranjas, dos limones.
Y la quietud que llega alada.
Verde vuela entre coronas de olmos,
nave feliz, alegre como marineros.

Y el cielo es como pupila
azul que no cierra más
sobre los corazones: un preciso
milagro que oscila entre los árboles.

Tres naranjas, dos limones:
matemático encantamiento,
escritura cenital de zonas más fáciles.
La lengua calla con la lengua. Mas
un sentido antiguo zurea como palomo’.

A pesar de que este poema de Karl Krolow habla ostensiblemente de frutas, es además una sutil reflexión matemática acerca de los números primos. Porque no se habla de la fruta, de su color, sabor, olor... sino que se habla de los tres números primos, 2, 3 y 5, porque el poema está formado por elementos de dos y tres. Tres estrofas, la 1a, la 3a y la 5a comienzan con las palabras “Drei Orangen, zwei Zitronen” [‘Tres naranjas, dos limones’] que hacen de hilo conductor, separadas por dos estrofas, la 2a y la 4a, que perfilan el contexto del evento. Cada estrofa tiene 4 versos, dos de los cuales contienen la rima final. Alrededor del eje central de la tercera estrofa se agrupan las estrofas 2a y 4a así como la 1a y 5a, que también están relacionadas con respecto al contenido. La estrofa 5 (con el número primo 5) no sólo concluye el poema, sino que también contiene los números primos 2 y 3, que caracterizan la estructura del verso y el leitmotiv 2 limones y 3 naranjas. Los términos sorprendentes “ecuación”, “fórmulas” y “álgebra”, que

encuentran su clímax emocional en “matemático encantamiento”, muestran que las matemáticas tienen un papel especial en el poema, que se entrelaza con las 5 frutas. Las tres naranjas dulces quedan hasta cierto punto reducidas a la neutralidad de una unidad por los dos limones ácidos, que se mantienen en forma de juego de números ricos en relaciones. Como el de Krolow, el poema de Ferrater relaciona unos frutos con un posible sentido o significado no explícito.

Como he indicado hace un momento, Ferrater se interroga sobre el sentido de los limones más allá de su materialidad. Esto es justamente lo que se plantea Krolow, convencido de que los frutos esconden algún tipo de significado matemático, como si hubiera alguna ley aritmética o algebraica, pero de sentido trascendente, que justificara su posición y distribución. Ferrater, en cambio, renuncia a buscar ningún sentido y, menos aún, trascendencia alguna.

Para concluir, el comentario del poema de Gabriel Ferrater “Tres llimones”. Es importante recordar lo que escribió el crítico británico Arthur Terry, amigo de Philip Larkin y uno de los mejores lectores de Ferrater. Se refiere Terry a la importancia del “desemmascarament moral de l’ experiència” en este poeta:

L’anècdota original serveix com un trampolí que ens llança cap a una mena de meditació molt més subtil i problemàtica. En si mateix això bastaria per allunyar els poemes del que en podríem dir una ‘poètica realista’; allò que importa no és tant la ‘realitat’ de l’anècdota, com la consciència subjectiva que la considera, o el que el mateix Ferrater en diu el ‘centre de la seva imaginació’. [...]

Així hom arriba a allò que Francesc Parcerisas en diu una ‘dissolució de l’ experiència’: un estat de coses en el qual el poeta, més que transmetre unes emocions directament al lector, serveix com a intèrpret d’aquestes emocions i així implica el mateix lector en l’acte de jutjar, convertint-lo, com ja he dit, en una ‘persona moral’ (Terry 2001: 115).

Además de la posible referencia a la señora Sentís y a sus dos hijas, el poema, como ha recordado Enric Blanes (“Tres llimones”⁴) puede relacionarse con el estudio que Ferrater dedicó a la pintura de Sunyer:

⁴ <https://gferrater.blogspot.com/2009/05/037-tres-llimones.html>

Como primera aproximación, todos estaremos de acuerdo en que el arte, para decirlo en términos de Croce, se funda en una intuición, en un acto de concreción imaginativa. Da lo mismo que se trate de arte del que llaman realista o de arte irrealista, de pintura figurativa o de pintura fantástica. En la base de toda obra de arte se halla algo, un motivo común o simplemente un germen formal, que *ha seducido* a la imaginación del artista; algo que luego el lector, el auditor o el contemplador habrá de identificar, para desde allí reconstruir toda la elaboración a que lo ha sometido el artista, hasta incorporarlo a lo que es finalmente la obra conclusa. En la base de toda obra de arte, dicho de otro modo, hay un tema, un motivo, si queremos servirnos del término que repetía Cézanne (Blanes 2009: s.p.).

En concreto, puede haber una referencia a un conocido cuadro de Joaquim Sunyer, *Tres nus en el bosc*.



Fig. 2. Joaquim Sunyer, *Tres nus en el bosc* (1913). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. <https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/tres-nus-al-bosc/joaquim-sunyer/039150-000>

Precisamente, este cuadro fue usado como ilustración para la cubierta del volumen *Sobre pintura* (1981) que editó Juan Ferraté, el hermano del poeta. Ferrater consigue una poesía de profundidad matemática, como base para una reflexión sobre uno de sus grandes temas: la fugacidad, el paso inexorable del tiempo. No en vano recogió su poesía completa en 1968 bajo un título que reflejaba dos de sus obsesiones, *Les dones i els dies* [‘Las mujeres y los días’] que tradujo José M. Valverde. Así el poema “Tres llímones”, en el trasfondo de la reflexión matemática de Krolow y la pintura de Sunyer, consigue un nivel metafórico que va mucho más allá de la descripción de un paisaje invernal.

7. COMER CON VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

Según el concepto de “comensalidad”, compartir la comida tiene propiedades casi mágicas por su capacidad de convertir a individuos egoístas en un grupo colaborativo. Muchas de las prácticas gastronómicas que tomamos por intemporales y universales son, en realidad, muy variables y de reciente construcción. Al resistirse a la estandarización y homogeneidad de la vida moderna, a la gente le gusta “personalizar” su alimentación para adaptarla a sus necesidades y preferencias personales. Los recuerdos de la comida pueden servir para muchas finalidades personales, sociales, políticas y económicas. La comensalidad es el espacio simbólico donde un grupo social, además de compartir alimentos y bebidas en torno a la mesa, comparte y transmite sus valores y sentidos sociales, es decir, su identidad cultural.

Este término, etimológicamente (como + mensa = compartir + mesa), significa compartir la mesa y, en buena medida, implica reconocer que existen maneras social y culturalmente definidas en las que las personas se relacionan con la comida y con quienes la comparten. A través de la comensalidad, se organizan, fortalecen y reeditan en cada comida las relaciones que sostienen una familia y una sociedad. La noción de comensalidad explica muchos aspectos de lo cotidiano que suelen pasar desapercibidos y que se traducen

en la adopción de un conjunto de reglas. Por ejemplo, el hecho de que los alimentos sean consumidos en forma individual o en grupo; las reglas sobre cuántas comidas diarias deben tomarse o la cantidad de platos que componen una comida; si las porciones se ofrecen a los comensales de forma sucesiva o simultánea; la separación de alimentos de consumo diario y ritual, aceptados o prohibidos, que generan gusto o rechazo.

La suplantación que Estellés hace de los poetas latinos a lo largo de su obra permite hablar de realidades cercanas, o del presente, poniendo detrás de la voz de otro, en una maniobra de confusión ideada para despistar a la censura y a los fascistas valencianos (Ruiz Navarro 2014). El acercamiento a lo cotidiano adquiere una significación especial. Se trata de una operación compleja, en la que se mezclan realidades y versos que parecen antiguos, pero que remiten a la actualidad del momento cuando se escribieron estos poemas en plena dictadura. Según Amador Calvo:

aquests clàssics [...] són un reflex especular del jo, i que interfereixen de manera diferencial com a *auctoritas*, en minúscula quasi sempre, produint interaccions autorials en les ficcions poètiques de Vicent Andrés Estellés. Però també són icones – codis metafòrics complexos – de l’anticonformisme i de la subversió d’Estellés contra el poder omnímode, que imposa uns preceptes canònics, o una ortodòxia, i una censura textual que es disfressa amb les nobles robes d’una tradició, vista com a fre d’una evolució expressiva normal (2013: 123-124).

En “Res no m’agrada tant...”, el primer poema de *Horacianes* (1974) (Andrés Estellés 2017 IV: 123-215), el poeta elogia el pimiento asado y desarrolla una serie de pautas sobre cómo cocinarlo y también una modalidad para comerlo. El poema eleva así a categoría simbólica uno de los platos más sencillos y sabrosos de la cocina popular valenciana:

res no m’agrada tant
com enramar-me d’oli cru
el pimentó torrat, tallat, tallat en tires.

cante llavors, distret, raone amb l’oli cru, amb els productes de la terra.

m'agrada molt el pimentó torrat,
mes no massa torrat, que el desgracia,
sinó amb aquella carn mollar que té
en llevar-li la crosta socarrada.

l'expose dins el plat en tongades incitants,
l'enrame d'oli cru amb un pessic de sal
i suque molt de pa,
com fan els pobres,
en l'oli, que té sal i ha pres una sabor del pimentó torrat.

després, en un pessic
del dit gros i el dit índex, amb un tros de pa,
agafe un tros de pimentó, l'enlaire àvidament, eucarísticament,
me'l mire en l'aire.

de vegades arribe a l'èxtasi, a l'orgasme.
cloc els ulls i me'l fot (Andrés Estellés 2017, IV: 126).

'nada me gusta tanto
como aliñar con aceite crudo
el pimientito tostado, cortado, cortado en tiras.

canto entonces, distraído, hablo con el aceite crudo, con los productos
de la tierra.

me gusta mucho el pimientito tostado,
mas no demasiado tostado, que lo desgracia,
sino con esa carne húmeda que tiene
al quitarle la corteza chamuscada.

lo expongo dentro del plato en tongadas incitantes,
lo aliño con aceite virgen con una pizca de sal
y mojo mucho pan,
como hacen los pobres,
en el aceite, que tiene sal y ha tomado un sabor del pimientito tostado.

después, en un pellizco
del dedo gordo y el dedo índice, con un trozo de pan,

cojo un pedazo de pimientó, lo elevo ávidamente, eucarísticamente,
lo miro en el aire.

a veces llevo al éxtasis, al orgasmo.
cierro los ojos y me lo zampo’.

Estellés asocia el pimientó rojo con los placeres carnales y sensuales. El verso “res no m’agrada tant” (‘nada me gusta tanto’) se refiere a la comida como uno de los placeres más importantes de la vida. Estamos en el ámbito de lo cotidiano: “m’agrada molt el pimentó torrat”, “l’enrame d’oli cru amb un pessic de sal / i suque molt de pa, / com fan els pobres” (‘me gusta mucho el pimientó tostado, lo aliño con aceite crudo, una pizca de sal y mucho pan, como hacen los pobres...’), subrayando una de las características del plato: es una comida humilde, de pobres. Mediante una operación de exaltación y elevación de los gestos del momento de disponerse a comer un pimientó, parece que el autor quiere comunicarnos sencillez y humildad ante la vida. Como es habitual en su mundo poético, Estellés realiza varias asociaciones entre la gastronomía, por un lado, y la sexualidad y el erotismo, por otro. Éste es uno de los leitmotivs más repetidos en su obra: “sinó amb aquella carn mollar que té” (‘sino con esa carne húmeda que tiene’), “l’expose dins el plat en tongades incitants, [...] de vegades arribe a l’èxtasi, a l’orgasme” (‘lo expongo dentro del plato en tongadas incitantes [...] a veces llevo al éxtasis, al orgasmo’), sintiéndose tentado por el placer de comer de la misma manera que se siente tentado por el placer sexual.

En el poema también establece una asociación entre gastronomía y religión. En un movimiento casi irreverente compara el momento de degustar la comida con el gesto que hace un sacerdote católico en la Eucaristía: “després en un pessic / del dit gros i el dit índex, amb un tros de pa, / agafa un tros de pimentó, l’enlaire àvidament, / eucarísticamente” (‘después en un pellizco / del dedo gordo y el dedo índice, con un trozo de pan, / cojo un trozo de pimientó, lo elevo ávidamente, / eucarísticamente’). De este modo, se confunde deliberadamente a los lectores al mezclar dos ceremonias. Para elevar la deglución de la simple comida a la categoría de comunicación sagrada

entre el cielo y la tierra, introduce algo que pertenece al registro de lo mágico o de lo sagrado. En la obra de Estellés, la confusión de tono es muy característica. Se percibe en el uso de un vocabulario peculiar, con mezcla de palabras cultas con otras populares y coloquiales, incluso groseras, que llevan al lector a una confusión premeditada. Así, en estos poemas, la expresión coloquial “me'l fot!” (‘me lo zampo’) introduce un tono discursivo donde se refleja claramente la intención del poeta valenciano respecto a la exteriorización espontánea, familiar y popular de las palabras. Del mismo modo, se aprecia un uso muy abundante de los adjetivos, ofreciendo innumerables matices en la forma de utilizarlos para describir todo lo que les rodea: “aceite crudo / pimienta tostado / canto, entonces, distraído / costra chamuscada / tongadas incitantes”. El aspecto coloquial, con énfasis en lo cotidiano, es detectable en el mismo modelo métrico elegido, verso libre, sin rima, con uso de minúsculas como en todos los poemas de *Horacianes*. El aparente desorden formal no hace sino subrayar la idea de sencillez, espontaneidad y ruptura con las exigentes, rígidas y complicadas reglas de la poesía convencional, que pretende hacer un poema fácil, accesible y comprensible para todos. Como afirma Simona Škrabec:

Allò que realment commou en la poesia d'Estellés no és el missatge que podríem aïllar i descriure, sinó la seva veu poètica única [...] que atrapa la infertilitat, la violència i la repressió d'impulsos més bàsics i els contrasta amb la puixança de voler resistir tots els embats. [...] Estellés descriu i inventaria fins i tot allò que ja no hi és, que està a punt de desaparèixer, parla de tots aquells que potser ja no els queda ni la fe per veure el seu propi rostre en el mirall (Škrabec 2013: 360).

Es notable que, en la línea de la poesía gastronómica de Mark Strand y Charles Simić, los fundadores del movimiento “Gastronomic Poetry”, el poema de Estellés contenga una explicación detallada de lo que come –una receta o un menú– y de la forma correcta de comerlo, como introducción a la comensalidad, los usos comunes en la mesa, subrayando así algunas de las características de la forma mediterránea de alimentarse: una mesa donde comer, recetas y rituales (Marstelle 2010). Estellés logra una definición afectiva de la identidad,

destacando la sensualidad y una amalgama característica que roza el sacrilegio. En este caso, la “inversión afectiva” de los lectores que proponía Ahern (2019: 3) es perceptible en el conflicto entre una receta tradicional y la descripción de un momento sagrado de la misa católica. Estellés también se hace eco magníficamente del concepto de *gourmandizing* expuesto por Benjamin (1999): la banalidad del deseo y la uniformidad de la comida.

8. LA MERLUZA DE ENRIC CASASSES

Para completar este breve panorama y reflexión teórica sobre las implicaciones metafóricas y científicas de la poesía gastronómica me complace comentar brevemente un ejemplo excepcional. Se trata de un poema de Enric Casasses, “L’ham” (‘el anzuelo’), publicado en el poemario *Bes nagana* (‘Sin pistola’) (2011: 75):

Sor Querubina plorava
Llorenç Capellà “Batle”

L’interrogant de filferro
ben clavat al paladar
tires amunt. Estupendo.
Felicitats. Has picat.

Com més estrenys la boqueta
més endins se’t clava l’ham,
el pis de dalt t’enlluerna
i no veus el fil tibant.

I ni si un moment afluixa
ja igualment vas cap amunt,
el dolor et desfigura,
fins el confons amb la llum.

La llum tan preciosa
Serà la mort per tu...

I et posarem corona
D'all i julivert, lluç.⁵

Sor Querubina lloraba
Llorenç Capellà "Batle"

'El interrogante de alambre
bien clavado en el paladar
vas hacia arriba. Estupendo.
Felicidades. Has picado.

Cuanto más aprietes la boquita
más adentro se te clava el anzuelo,
el piso de arriba te deslumbra
y no ves el hilo tenso.

Y ni si un momento afloja
ya igualmente vas hacia arriba,
el dolor te desfigura,
incluso lo confundes con la luz.

La luz tan preciosa
Será la muerte para ti...
Y te pondremos corona
De ajo y perejil, merluzo'.

En este caso, la originalidad del poema se basa en el hecho que el poeta describe el momento de la pesca desde una doble perspectiva. Por una parte, constatamos la voz del narrador que describe la pesca con anzuelo, imitando la voz de un locutor que transmite un partido de futbol o similar. Una metáfora curiosa, "el pis de Dalt" ('el piso de arriba'), introduce la superficie del mar, por donde llega la luz que ciega al pez. Por otra parte, nos describe lo que experimenta el pez, con especial atención al dolor, el estar cegado por la luz en la superficie del mar. La luz como un foco ilumina, pero es el anuncio de la muerte y por elipsis puede anunciar otra luz, eléctrica, la que sirve de foco en

⁵ https://youtu.be/nGbbUVq_3Q?si=kGietwXCf0dvdtAB.

la mesa. El pez ya muerto y cocinado, servido a unos comensales como pescado. Termina con una nota fúnebre, la corona de ajo y perejil, que puede tener un doble sentido: fúnebre, pero también de victoria, en sentido irónico, puesto que por su estupidez ha conseguido morir, pasar de pez libre a ser pescado. La palabra final, “lluç” (‘merluzo, tonto, corto de entendimiento’), identifica el pez y se convierte en insulto por haber caído en la trampa.

9. CONCLUSIÓN

Como afirmaba al principio de este trabajo, las relaciones entre ciencia y poesía son diversas. Se pueden plantear como pugna, coincidencia, colaboración, entre otras. Los ejemplos que he examinado aquí contribuyen a dibujar un microcosmos basado en aspectos de la alimentación. Medir el Universo a través del microcosmos consiste en la búsqueda de conexiones y patrones universales. Naturalmente no se trata de una medición directa, sino de una exploración de las leyes y estructuras físicas que pueden operar a diferentes escalas, desde la más pequeña a la más grande. En el caso de los alimentos hemos visto cómo el uso de la metáfora asociada a algunos alimentos o situaciones de comensalidad abre las puertas a muchas interpretaciones: la esencia de la poesía o la visita al mercado con ojos muy distintos en Neruda; tres limones que abren una serie de sentidos simbólicos en Ferrater; comer un pimiento que despierta sensualidad y sacrilegio en Estellés; la transformación de un pez en pescado en Casasses.

Termino con otra cita de Octavio Paz:

Al poeta y al investigador no les cuesta mucho trabajo resignarse; ambos aceptan que la realidad tiene una manera de conducirse que es independiente de nuestra filosofía. No son doctrinarios; no nos ofrecen sistemas previos sino hechos ya comprobados, resultados y no hipótesis, obras y no ideas. Las verdades que buscan son distintas pero para alcanzarlas usan métodos parecidos. El rigor material se une a la objetividad más estricta, es decir, al respeto por la autonomía del fenómeno. Un poema y una verdad científica son algo más que una teoría o una creencia: han resistido el ácido de la prueba y el fuego de la crítica.

Poemas y verdades científicas son algo muy distinto de las ideas de los poetas y los hombres de ciencia. Pasan los estilos artísticos y la filosofía de las ciencias; no pasan las obras de arte ni las verdaderas verdades de la ciencia (Paz 1967: 79).

La idea de utilizar el microcosmos para comprender el universo es un concepto filosófico de un largo recorrido, y como sabemos no es un método científico directo para medir el universo. Pero a través de la metáfora arribamos a unas orillas que incrementan nuestro conocimiento del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- AHERN, Stephen (ed.) (2019), *Affect Theory and Literary Critical Practice. A Feel for the Text*, London, Palgrave Macmillan.
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (2017), *Obra Completa IV*, Valencia, 314.
- ASTURIAS, Miguel Ángel – NERUDA Pablo (1996), *Comiendo en Hungría*, Ciudad de Guatemala, Editorial Cultura.
- BLANES, Enric (2009), “Menja’t una cama”, *Un fres de móres negres: Apunts sobre Gabriel Ferrater*, <http://gferrater.blogspot.com> [01-06-2025].
- BONET, Eduard (2009), *Gabriel Ferrater i Robert Musil: entre les ciències i les lletres*, Barcelona, Residència d’Investigadors.
- BOU, Enric (2001), *Els termes d’una confabulació: Gil de Biedma i Ferrater*, en Dolors Oller – Jaume Subirana (eds.), *Gabriel Ferrater, “in memoriam”*, Barcelona, Proa, pp. 173-182.
- BOU, Enric (2023), *Saber y sabor: escritura y comida: acerca de los paisajes alimentarios (foodscapes) ibéricos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- BRAIDOTTI, Rosi (2019), *Posthuman Knowledge*, Cambridge U.K., Polity Press.
- BUZZI, Aldo (1979), *L’uovo alla kok*, Milano, Adelphi.
- CALVO I RAMÓN, Amador (2013), *L’auctoritas dels poetes grecolatins en la poesia de Vicent Andrés Estellés*, en Vicent Salvador – Manuel Pérez Saldanya, *L’obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 123-143.
- CASAS BARÓ, Carlota (2015), *Gabriel Ferrater i Jaime Gil de Biedma, poetes de consciència*, Barcelona, PAMSA.

- CASASSES, Enric (2011), *Bes nagana*, Barcelona, Edicions de 1984.
- COUNIHAN, Carole –VAN ESTERIK, Penny (eds.) (2012), *Food and Culture. A Reader*, New York, Routledge.
- DONOSO ACEITUNO, Arnaldo – Juan Gabriel ARAYA GRANDÓN (2016), *Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda*, “Literatura: teoría, historia crítica”, 18, 1, pp. 29-51.
- EDELMAN, George (2005), *Wider Than the Sky: The Phenomenal Gift of Consciousness*, New Haven, Yale University Press.
- FERRATER, Gabriel (1981), *Sobre pintura*, Barcelona, Seix Barral.
- FERRATER, Gabriel (1985-86), *A propósito de Compañeros de viaje (Carta de Gabriel Ferrater a Jaime Gil de Biedma)*, “Litoral” 163/165, pp. 71-73.
- FERRATER, Gabriel (2018), *Les dones i els dies*, Edició crítica de Jordi Cornudella, Barcelona, Edicions 62.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1982), *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1991), *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen.
- KAPLAN, David M., (ed.) (2012), *The Philosophy of Food*, Berkeley, University of California Press.
- KORSMEYER, Carolyn, (ed.) (2008), *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, London, Bloomsbury Publishing.
- KROLOW, Karl (1965), *Gesammelte Gedichte 1*, Frankfurt, Suhrkamp.
- MARSTELLE, Burson (2010), *The Excellence of the Mediterranean Way (Parma: Barilla Center for Food and Nutrition)*, www.barillacfn.com/m/publications/pp-the-value-of-the-mediterranean-spirit.pdf [24-06-2025].
- MASSIP I GRAUPERA, Estrella (2005), *Ville et identité dans la production poétique de Gabriel Ferrater et de Jaime Gil de Biedma*, “Cahiers d’études romanes”, 12, online dal 15 janvier 2013 <http://journals.openedition.org/etudesromanes/2588> DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.2588> [24-06-2025].
- MIDGLEY, Mary (2001), *Science and Poetry*, New York, Routledge.
- MONTANARI, Massimo (2010), *Il cibo come cultura*, Milano, Editori Laterza.
- NERUDA, Pablo (1978), *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral.
- NERUDA, Pablo (1989), *Discurso de Estocolmo*, <https://neruda.uchile.cl/discursoestocolmo.htm> [24-06-2025].
- NERUDA, Pablo (1999), *Obras completas II. De “Odas elementales” a “Memorial de Isla Negra”. 1954-1964*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores.
- PAZ, Octavio (1967), *Corriente Alterna*, México, Siglo XXI.
- PAZ, Octavio (1985), “La casa de la mirada”, “Vuelta”, vol.10, n.109, pp. 9-11.

- POLLAN, Michael (2006), *The Omnivore's Dilemma: A Natural History of Four Meals*, London, The Penguin Press.
- PONTE, Antonio José (2017), "Tres", *Las comidas profundas*, Querétaro, Fondo Editorial Universidad Autónoma de Querétaro, pp. 23-30.
- RICHARDS, Ivor Amstrong (1936), *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press.
- ROBLES-GIL, Alexa (2025), *Fifty Years After 'Jaws,' Shark Science Is Still Surfacing*, "The New York Times", 21 June. <https://www.nytimes.com/2025/06/21/science/jaws-sharks-research.html> [24-06-2025].
- ROSER, Montserrat (2011), *Poetics and Mathematics in Gabriel Ferrater's Teoria dels cossos (1966)*, en *57th Anglo-Catalan Society Annual Conference*, Queen Mary, University of London, https://www.academia.edu/24402209/Poetics_and_Mathematics_in_Gabriel_Ferraters_Teoria_dels_cossos_1966_ [24-06-2025].
- RUIZ NAVARRO, Amanda (2014), *Reescriptura i reivindicació a les Horacianes de Vicent Andrés Estellés*, "452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada", #10, pp. 166-182.
- SERRALLONGA, Segimon (2019), *Entorn a dos punts de Menja't una cama*, "Reduccions. Revista de poesia", 113, pp. 302-315.
- ŠKRABEC, Simona (2013), *La poesia d'Andrés Estellés: un missatge en una ampulla*, en *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*, Vicent Salvador i Manuel Pérez Saldanya, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 341-372.
- TAGLIAPIETRA, Andrea (2005/2006), *La gola del filosofo. Il mangiare come metafora del pensare*, "XÁOS. Giornale di confine", marzo-giugno, IV, 1, Andrea Tagliapietra, *La gola del filosofo. Il mangiare come metafora del pensare* | giornalediconfine.net [01-06-2025].
- TANNAHILL, Reay (1989), *Food in history*, New York, Crown Publishers.
- TERRY, Arthur (2001), *Gabriel Ferrater: la moral i l'experiència*, en Dolors Oller – Jaume Subirana (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*, Barcelona, Proa, pp. 101-125.
- WILSON, Bee (2012), *Consider the Fork: A History of How We Cook and Eat*, New York, Basic Books.
- WRANGHAM, Richard (2009), *Catching Fire: How Cooking Made Us Human*, New York, Basic Books.