



***POETA EN NUEVA YORK Y RESIDENCIA EN LA TIERRA:
RESPUESTAS POSIBLES A UN MUNDO DE ANGUSTIA***

Requisito parcial para optar al título de Magister en Literatura

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2013**

**HOLMES JAHIR GRANADOS NAVARRO
DIRECTOR: ÓSCAR TORRES DUQUE**

AGRADECIMIENTOS

A Nancy, con amor, que me persigue en mis sueños.

A mis padres: Hermes y Yolanda y a mi hermana Glenda que aún me esperan.

A mi director de tesis, por su orientación y el tiempo invertido en las correcciones de este trabajo.

Yo, HOLMES JAHIR GRANADOS NAVARRO, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

HOLMES JAHIR GRANADOS NAVARRO

Julio 27 de 2013

TABLA DE CONTENIDO

1.	INTRODUCCIÓN	7
2.	CONTEXTO DE LAS OBRAS Y LOS AUTORES.....	13
2.1	ANTECEDENTES	13
2.1.1	CONTEXTO HISTÓRICO	13
2.1.2	LA GENERACIÓN DEL 27	14
2.1.3	EL MOVIMIENTO SURREALISTA.....	22
2.1.4	PABLO NERUDA Y <i>RESIDENCIA EN LA TIERRA</i>	29
2.1.5	FEDERICO GARCÍA LORCA Y <i>POETA EN NUEVA YORK</i>	32
2.1.6	RELACIÓN ENTRE PABLO NERUDA Y FEDERICO GARCÍA LORCA	34
2.2	EL PORQUÉ DE ESTA COMPARACIÓN.....	36
3.	SOBRE LA ANGUSTIA	38
3.1	KIERKEGAARD Y LA ANGUSTIA	38
3.2	UNAMUNO: EN EL FONDO DEL ABISMO.....	44
4.	APROXIMACIONES AL TRATAMIENTO DE LA ANGUSTIA.....	49
4.1	EL PUNTO DE PARTIDA	49
4.2	EVASIÓN DE LA ANGUSTIA: EL TESTIGO Y LAS OPERACIONES DE HUIDA	56
4.3	LA ANGUSTIA METAFÍSICA Y EL EQUILIBRIO UNIVERSAL.....	78
4.4	ACTOS DE PURIFICACIÓN COMO RESPUESTA A LA ANGUSTIA	97
4.5	DENUNCIA Y VOCACIÓN POÉTICA COMO SUPERACIÓN DE LA ANGUSTIA.....	117
5.	CONCLUSIONES	136
6.	REFERENCIAS.....	138

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Secciones y poemas <i>Residencia en la tierra 1</i>	50
Tabla 2. Secciones y poemas <i>Residencia en la tierra 2</i>	51
Tabla 3. Secciones y poemas <i>Poeta en Nueva York</i>	52
Tabla 4. Tópicos de la angustia.	54
Tabla 5. Tópicos de la angustia y su relación con las obras.	54
Tabla 6. Categorías de respuestas a la angustia.....	55
Tabla 7. Evasión de la angustia en <i>Poeta en Nueva York</i> y <i>Residencia en la tierra</i>	75

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. El hombre y la angustia.....	7
Figura 2. Estrategias para superación de la angustia.....	10
Figura 3. Formas de superación de la angustia metafísica	95

1. INTRODUCCIÓN

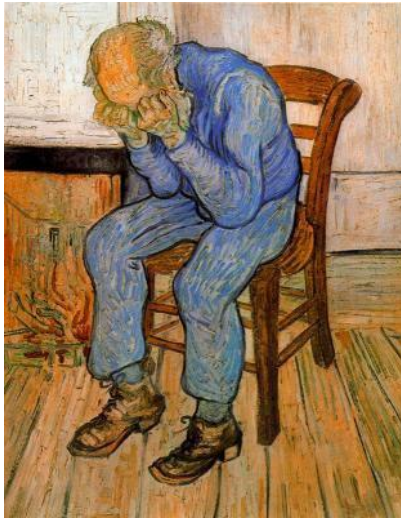


Figura 1. El hombre y la angustia¹

Todos los estudios realizados sobre el libro *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, confluyen en la idea de una ciudad helada donde el hombre es una cosa pequeña, asfixiada por el miedo y la soledad, vencido por la máquina y despojado de toda dignidad. En ese libro está presente el enfrentamiento entre el mundo de piedra y la naturaleza, entre la aldea y la ciudad, la civilización y la barbarie. En su clima desolado hay una total prostitución de los antiguos símbolos religiosos; las operaciones financieras a gran escala encierran una gigantesca masacre de sangre de seres inocentes. El poeta, a pesar de esta realidad, encarna una voz social que reclama igualdad y que proclama por un mundo mejor, más igualitario, donde se haga la voluntad de la tierra, después del apocalipsis. Este mismo conflicto asociado con la pesadez del día, angustia del ser y la incompreensión por lo que ocurre en el entorno es lo que refleja el libro *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, en palabras de Amado Alonso un “apocalipsis sin Dios. Un apocalipsis perpetuo en la raíz de la vida” (34). En este intento de abordar las respuestas a la angustia se centra el objeto de

¹ Imagen tomada de internet de <http://almenablog.com.ar/?p=30>, replica del cuadro de Van Gogh “Anciano afligido” (1890) que representa la situación angustiante del hombre

este estudio, como una comparación de recursos y temáticas, con la identificación de sus rasgos unitarios comunes y las diferencias cruciales entre los dos poemarios.

Este trabajo parte de una intuición personal al encontrarme en la relectura de *Residencia en la tierra*, particularmente del poema “Significa sombras” y del poema “Muerte” de *Poeta en Nueva York*, una coincidencia que me motivo a lo que este trabajo pretende plantear; en ambos poemas yo vi que existía un esfuerzo compartido por ambos autores de superar la situación personal y que este esfuerzo estaba sostenido por una idea similar, que trataba de encontrar respuestas a través de su propia identidad, de su propio yo. Siguiendo esta intuición aborde en una especie de lectura comparativa de los libros un tema que es evidente en ambos casos y es la temática de la angustia; no es un misterio que en ambos casos el mundo planteado está descompuesto, roto o es incomprensible; pero a mí me parecía que esta posición bastante común y ampliamente estudiada, adolecía de una mirada positiva sobre los dos libros. La fuerza del mundo negativo que es evidente en ambos casos, escondía tras bambalinas, la voz del poeta que insistía en su propia labor creadora y entonces he tratado de realizar comparativamente un esquema de las formas como se responde ante esta angustia, anotando en una especie de síntesis de lectura, los elementos positivos o los elementos negativos e intentando agruparlos según las estrategias que estas respuestas adquieren. Durante este trabajo, he obviado por simplicidad los temas relacionados con los recursos de estilo que dentro de las obra pudiesen respaldar las estrategias sugeridas. Intentando buscar las coincidencias que encontraba en las respuestas a la angustia he observado el contexto histórico en que ambos libros se producen y la situación personal que los lleva a su creación y justo ambos casos implicaban una ruptura con su obra anterior y se producen en condición personales adversas e incluso rodeadas por sentimientos de desarraigo y extrañamiento ante el mundo externo (Para Lorca, Nueva York y para Neruda Europa y Asia). La lírica de la época entre 1925 y 1935 está influenciada por el predominio del irracionalismo y del símbolo. En esta nueva estética la ciudad surge como símbolo de lo decadente e inorgánico. Estas condiciones afianzaban entonces mi tesis de que existía una voluntad de orden superior en cada caso que a pesar del clima duramente pesimista permitían que las obras pudiesen plantear una respuesta ante el mundo angustiante. Pero hablar de la angustia implicaba tomar algunos referentes teóricos

sobre la misma que hicieran de esta lectura un estudio más técnico; por sugerencia de mi director he leído a Kierkegaard, Unamuno y Ortega y Gasset y en esta lectura he encontrado un punto de inflexión relevante asociada con la angustia y se trata del tema de la fe; porque es precisamente la fe lo que permite superar la angustia y entonces me planteo esta misma pregunta a los dos libros, ¿existe o no una fe en común? partiendo de la pregunta he revisado nuevamente las categorías de respuesta que me había planteado y he reformulado algunas de ellas, observando lo que a mi juicio consideraba como relacionado.

Dicho esto, el objeto del presente estudio consiste, por tanto, en la descripción de la angustia del mundo moderno y las respuestas a dicha problemática desde los libros *Residencia en la tierra* y *Poeta en Nueva York*. Los dos libros, en su conjunto, asumen una actitud crítica ante un mundo cegado por la paranoia del modernismo, el capitalismo desenfrenado, el desprecio por la naturaleza, la angustia metafísica, el hastío de la vida, la desolación y el apocalipsis. El lenguaje utilizado, las estructuras, el ritmo y la simbología son parte del microcosmos que los autores crean intencionalmente. Ahora bien, ante este clima de horror y angustia así planteado, existen desde mi lectura posibles alternativas o representaciones (que no son siempre viables o logran los resultados esperados):

1. La imposibilidad de solución, percibida como una resignación esquemática donde se es testigo de un mundo que se derrumba, o bien se huye de la angustia o se intentan encontrar respuestas en el mundo misterioso sobre el cual el ser humano no tiene control.
2. La recuperación de los valores perdidos del ser humano que se plantea como una consecuencia del apocalipsis del mundo actual para dar paso a un nuevo mundo. Esta recuperación se relaciona con la inocencia, la pureza y en esta misma línea la vocación poética.
3. Los rituales de purificación alineadas con la idea del sacrificio poético y simbólico de seres humanos inocentes, animales y objetos con la finalidad de recuperar el

equilibrio del mundo o con la quema de lo horroroso que genera la angustia. Una estrategia alterna consiste en las metamorfosis o cambios de identidad: en este sentido, la identidad o la naturaleza deben transmutarse o adaptarse para poder sobrevivir ante el caos del mundo o para poder encontrar lo puro o inocente.

Estas respuestas se respaldan a través de los mecanismos ético-estéticos planteados por los autores. La siguiente figura ilustra el planteamiento del problema en general y las alternativas que estudiaremos, partiendo de mi lectura y de las agrupaciones que había mencionado con anterioridad:



Figura 2. Estrategias para superación de la angustia

Según mi lectura de los dos libros la angustia como problemática del ser, se puede enfrentar desde dos ópticas; una primera que defino como de “naturaleza positiva”, donde la respuesta esta inclinada a generar una acción transformadora de la situación actual y por este esquema de pensamiento llegamos a las estrategias relacionadas con la recuperación de valores, el sacrificio y los cambios de identidad. La segunda óptica de naturaleza “negativa” está relacionada con una inacción del ser o una actitud pasiva ante la angustia; en esta categoría relacionamos la estrategia de resignación que desemboca en la huida o el olvido, la metafísica como respuesta o la muerte; esta última la descarte del estudio dada su complejidad y extensión. Este esquema no pretende ser absoluto y se muestra

únicamente a manera de guía del trabajo. En término de las preguntas más importantes que pretendo resolver estas serían:

- ¿Cuál es la respuesta ético-estética de Federico García Lorca y Pablo Neruda ante la descomposición, angustia y hastío del mundo moderno y del ser simbolizada en los libros *Poeta en Nueva York* y *Residencia en la tierra*?. Entendido lo estético en un sentido amplio de visión del mundo y de la actitud del poeta, sin detenimientos en los recursos, símbolos, imágenes o sentido del verso.
- Las nociones planteadas de búsqueda de lo puro, sacrificio, cambios de identidad, quema de lo horroroso, indiferencia o resignación, como soluciones ante el horror del mundo, ¿qué formas adquieren y con qué virtuales diferencias son tratados en los dos libros?

Las temáticas de los libros son reiterativas y ampliamente discutidas. El concepto de símbolo se ha analizado desde varias perspectivas, y la relación ciudad-naturaleza y el conflicto entre tecnología y deshumanización, hombre moderno y premoderno y angustia y desintegración se han abordado ampliamente. Sin embargo, a mi parecer, el tratamiento de la angustia y las respuestas ético-estéticas desde la perspectiva de los dos libros requieren detallar, con ejemplos concretos, los mecanismos éticos y de composición, y de cómo estos mecanismos permiten plantear claramente las ideas o salidas ante un mundo que se derrumba. El mecanismo lírico y aún los elementos aparentemente caóticos deben ser inventariados en ejemplos puntuales y conectados para demostrar que el mundo de horror y angustia que se plantea no está basado solamente en las temáticas y tópicos conocidos, sino en los recursos que los autores plantean y su contexto histórico, es decir; la poesía se genera a partir de elementos cuidadosamente contruidos para defender o apoyar un concepto.

Las condiciones en que los libros fueron escritos o la realidad interna de los autores se tratarán como marco referencial. Específicamente en las nociones planteadas sobre el sacrificio, los cambios de identidad, la resignación y la actitud heroica de resistencia, son los tópicos en que enfocaré mis esfuerzos sobre el análisis; se sacrifica, se transmuta, se

adapta o se imposibilita el lenguaje para intentar resolver el conflicto ético-estético de la misma manera que se sacrifican seres humanos, se transmutan animales u objetos, se enuncia la imposibilidad y la resignación y se adaptan las identidades ante un mundo de horror y angustia para el cual pueden o no existir salidas.

2. CONTEXTO DE LAS OBRAS Y LOS AUTORES

2.1 ANTECEDENTES

2.1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

La escritura de los dos libros podríamos circunscribirla dentro del periodo de 1925 a 1935, correspondiente a los años de creación de *Residencia en la tierra*. Los poemas de *Poeta en Nueva York* fueron escritos en los años de 1929 y 1930. ¿Qué ocurre particularmente en el mundo durante este periodo de tiempo?

Este periodo podríamos describirlo como parte de un periodo entre guerras, la Primera Guerra Mundial, que culmina en 1918 y la Guerra Civil Española, que marcó de manera profunda este país se inició en 1936 y terminó en 1939, año en que se inicia la Segunda Guerra Mundial. La Gran Depresión o *Crack* de la Bolsa de Nueva York, de 1929, tiene una importancia capital de cara a la construcción de *Poeta en Nueva York*. Este evento económico, de fuerte impacto, justo ocurre cuando Lorca se encuentra en Nueva York y es objeto de alguno de sus poemas. La influencia de la Guerra Civil Española tiene relevancia en retrospectiva, puesto que para Neruda marca un punto de inflexión en su obra artística, al renunciar al estilo que promulgó durante la escritura de *Residencia en la tierra* y dar el vuelco a una poesía social y de compromiso político. La inestabilidad política generada por el colapso de la República en España, posterior a la dictadura de Primo de Rivera configuran para Lorca la necesidad de adoptar tempranamente una posición comprometida a favor de los marginados por el sistema social o político y huellas de esto se perciben en *Poeta en Nueva York* (claramente a favor de los negros, de los judíos y de las minorías excluidas). Este periodo de entreguerras genera un circunstancia social e histórica que implica una revisión de los valores que sustentan la sociedad en general y ante este clima de angustia, los movimientos literarios de vanguardia, asumen características que intentan reemplazar lo antiguo con nuevas técnicas que pretenden renovar la poesía; éste es el germen de cultivo de las dos obras en mención, un intento de conciliación entre tradición y modernidad. Situación alineada con la nueva estética que los dos autores pretenden cristalizar en estos poemarios.

Este contexto histórico ofrece, por tanto, una influencia relevante en la percepción de angustia y en cómo ésta se materializa en una obra poética; este periodo particularmente marcado por un periodo de entreguerras y crisis económicas, es el caldo de cultivo de obras como la de Neruda, que superan las vanguardias y que impulsan el arte hacia nuevos territorios, tal como lo mencionara Federico Schopf en el prólogo de *Residencia en la tierra*:

En Chile--donde la vanguardia se dio más en una práctica poética dispersa que en la formación de grupos en torno a manifiestos--uno de los defensores de la poesía nueva, Arturo Aldunate Phillips, llegó incluso a extrañarse de que los poemas de este libro no fueran considerados “al mismo tiempo sencillos y fáciles de asimilar desde el primer momento”. Para este ingeniero y lector entusiasta de las vanguardias “sobre la tierra ferozmente removida (por la primera guerra mundial, la revolución rusa, la mexicana, la crisis económica de 1929) han nacido los valores artísticos definitivos de la época, que han captado lo real que existía en esas inquietudes y angustias y han creado obras de arte verdaderas” (14)

A partir de las angustias propias del entorno, de un mundo en crisis, en revisión, surgen obras como la de Neruda o de Lorca, que captan estos hechos que ocurren en el mundo; y que constituyen un punto de inflexión que les permiten replantear sus propias obras desde una nueva percepción que asume de manera personal las vanguardias.

2.1.2 LA GENERACIÓN DEL 27

Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven.
(Ortega y Gasset, 31)

La llamada Generación del 27, que reúne los más selectos poetas españoles del periodo entre 1920 y 1935, es un referente inevitable para entender el contexto de los libros que estamos analizando. Esta generación de brillantes poetas floreció durante la dictadura en España del general Primo de Rivera (1923-1930) y sufrió las influencias del fin de esta dictadura y desprestigio de la monarquía y particularmente del rey Alfonso XIII (periodo denominado Segunda República Española entre 1931-1939, de una profunda crisis política que desató finalmente la Guerra Civil [1936-1939] entre el bando republicano y el sublevado nacionalista, este último de corte fascista: *Falange Española*). Durante los años 20's, los integrantes de la Generación del 27 viven de espaldas a la dictadura de Primo de

Rivera, entusiasmados por la cultura de vanguardia europea y por las revoluciones artísticas. Tal actitud cambia y a finales de los años 20's, la mayoría de estos artistas se sienten implicados en la realidad social y creen que la literatura ha de acercarse a esos problemas, tomar partido, incluso supeditarse a las ideologías tal como lo menciona Jose Luis Cano en su libro *La poesía de la Generación del 27*. La Guerra civil acaba por definir este compromiso social. Como integrantes de la generación del 27 se menciona a Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Predecesora de esta generación es la llamada Generación del 98 surgida en España a finales del siglo XIX, que agrupa a Antonio Machado, Valle-Inclán, Azorín, Pío Baroja, Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, escritores que reaccionaron ante la pérdida de las colonias españolas (Cuba, Puerto Rico, Filipinas, y Guam) y la decadencia del dominio español; anteponían la búsqueda de la libertad individual, como forma de rebelión ante el imperialismo de la ciencia y la explicación meramente racional, junto con un interés por la recuperación de lo esencialmente español. La Generación del 27 se vio influenciada por el resto de las vanguardias europeas de la época (futurismo, dadaísmo, surrealismo) y se abren manteniendo lo español de la Generación del 98, a lo novedoso y extraño, a lo cosmopolita. Todos lloraron en 1936 la muerte de Federico García Lorca y su compromiso social fue evidente cuando estalla la guerra civil ese mismo año, los poetas crearon en sus obras verdaderas canciones de guerra: “La generación del 27 era una generación izquierdista y liberal, y por eso no debe extrañarnos que casi todos sus miembros tomaran partido por la causa republicana. La escisión de España tiene su reflejo en la poesía. El asesinato de García Lorca dejara una huella de amargura en el grupo”. (De Lama, 58)

1927 es un año clave, puesto que a raíz de la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Góngora se produjo un debate de estos poetas contra la crítica oficial, tal como lo describe Cano en su libro *La poesía de la Generación del 27*, debate que muestra las características estéticas por las que propendía esta generación en sus primeros años:

Contra el tópico académico del Góngora oscuro reaccionaron briosamente los poetas de la generación, que exaltaron al Góngora de los grandes poemas barrocos como el admirable ejemplo de un poeta que persiguió incansables altas cimas de belleza, a contrapelo de toda suerte de ataques y burlas de los mediocres, incapaces de entender aquel raro paraíso de

poesía. La celebración del centenario de Góngora fue, pues, un episodio importante en la historia de la generación y un buen pretexto para que aquellos poetas libraran la primera batalla pública por la belleza, por la poesía pura. (10)

En octubre de 1927, un número dedicado a Góngora de la revista *Litoral* que dirigían Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, reunió a casi todos los poetas de la generación y mostró la altura, calidad y características de dicha generación: “La creación estética depurada, la resistencia a lo fácil, lo académico, lo vulgar” (Cano, 11)

Esta generación, en palabras de José Luis Cano, se puede considerar como la generación de la amistad, por el lazo afectivo que unía a sus integrantes: “Sí, la amistad era el signo cálido de aquella generación. Y esa amistad era tan fraterna y verdadera, que ni siquiera pudo romperla la tragedia de la guerra civil de 1936, que tantas cosas logró destruir. Ni siquiera la muerte, pues Federico continuó vivo en el corazón de todos sus amigos.” (12).

Esta generación no puede considerarse como una generación de vanguardia o revolucionaria, sino una generación que respetó y continuó los orígenes de lo mejor de la poesía española: “Su poesía se inserta en un corriente lírica hispana que viene de muy atrás y en la que son hitos importantes el Cancionero popular anónimo, Garcilaso y Lope, San Juan y Fray Luis, Góngora y Quevedo, Bécquer, Juan Ramón y Antonio Machado” (13).

En los primeros años de esta generación, Juan Ramón Jiménez se constituye en el maestro y ejemplo de estos jóvenes poetas: “ En los orígenes de la generación, la influencia y el ejemplo de Juan Ramón fueron decisivos y comparables al influjo de Rubén en la generación modernista española.[...] Fue, por último, Juan Ramón quien sirvió de enlace a la generación del 27 con la tradición lírica anterior, con Bécquer, y más atrás con la poesía popular de los Cancioneros, que Alberti y Lorca supieron renovar con arte insuperable”. (Cano, 14)

Las enseñanzas de Juan Ramón Jiménez en su época denominada intelectual (1916-1936) promueven el desdén por una poesía sentimental, deseosa de la búsqueda de lo puro en la creación poética, la depuración lingüística, enseñanzas que asimilaría esta generación en sus inicios:

Los postulados de la poesía pura actuaron en el grupo del 27 desde 1922, fecha en que J.R. Jiménez publica su *Segunda Antología Poética* (1898-1918), hasta 1928, cuando aparece *Cántico* de Guillén, *Romancero gitano* de Lorca, *Cal y canto* de Alberti y *Ámbito* de Aleixandre. Además de los citados, participaron en mayor o menor medida de ese ideal de pureza Salinas, Diego y Cernuda. (De Lama, 45)

Estos inicios, obedecían de manera general al clima de *deshumanización* (según Ortega y Gasset) que influenciaba Europa, consistente en una marcada intención por eliminar los componentes meramente humanos en el arte y conseguir a ultranza el brillo estético, que tenía sus predecesores en Francia:

Porque la atmósfera de deshumanización del arte, como ya señaló Ortega en su famoso ensayo, era fruta de aquel tiempo y no nacida precisamente en España. Ese tiempo era el que vivió la generación en su primera fase, que puede fijarse entre 1920 y 1928. Época del predominio y glorificación de la poesía pura, que en Francia había postulado Paul Valery (Cano, 17)

Este concepto serviría como punta de lanza posterior al debate que Neruda sostendría con Juan Ramon Jimenez, en el marco de lo que Neruda denominaba “poesía sin pureza”, contaminada por elementos materiales, subterrestres, sin el “hielo estético”, con el rescate de lo humano. Esta poesía pura, estará cercana al espíritu que persigue García Lorca en *Romancero gitano*: musicalidad, valores plásticos, valores positivos del sueño, del mito, “arte por el arte”, lo desnudo de los sentidos y cercanía con la canción popular, cercano a la noción del arte que se centra en el intelecto, en la eliminación progresiva de los elementos demasiado humanos como lo destaca Ortega y Gasset: “El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes”. (31).

Al transcurrir el tiempo esta generación giró hacia una poesía más conectada con la realidad, más humana, con lo que la influencia de Juan Ramón Jiménez dejó de ser decisiva y prácticamente entró en un distanciamiento que se agudizó una vez terminada la Guerra Civil (este acontecimiento claramente alteró la sensibilidad del grupo, evolucionando hacia una protesta social, verdaderas canciones de guerra).

Ese clima de humanidad, ese chorro de vida que los más lúcidos echaban de menos en los primeros años de la generación, no tardó en llegar, y fue visible por lo menos desde 1928. Es la fase que Dámaso Alonso llama neorromántica y a la que pertenecen esos libros ya nada asépticos ni puros, sino ardorosos y estremecidos que se llaman *Pasión de la tierra y Espadas como labios*, de Aleixandre; *Sobre los ángeles*, de Alberti; *Poeta en Nueva York*, de Lorca, y *Donde habite el olvido*, de Cernuda, por citar sólo los más característicos de esa corriente neorromántica. (Cano, 18).

De cara a *Poeta en Nueva York* (1929-1930, años en que fue escrita la obra) las principales influencias de Lorca están cercanas a la técnica surrealista, por tanto no es ajeno a lo que Cano denomina la fase *neorromántica*, como lo explica en el párrafo anterior (y esta línea *neorromántica* parece oponerse a la idea de poesía pura anterior, reflejada en su obra *Romancero gitano* e íntimamente relacionada con la tradición lírica popular).

Para terminar de acentuar el debate sobre la línea de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez y el giro hacia la *rehumanización* de la poesía, es importante resaltar el papel que juega Pablo Neruda (y específicamente a partir de las primeras lecturas de *Residencia en la tierra* en España que hace la Generación del 27):

A ese nuevo clima de la generación contribuyó también, aportando su ardiente grano de arena, el gran libro de Neruda *Residencia en la tierra*, cuya primera parte se publica en Chile en 1933 y se reedita en Madrid en 1935 por las Ediciones del Árbol, de la revista *Cruz y Raya*. Cabría informar que si el órgano más importante de la primera fase de la generación fue la revista *Litoral* (1926-1929), el de la segunda fase rehumanizadora fue una revista dirigida precisamente por Neruda, entonces cónsul de Chile en Madrid y muy ligado a algunos miembros de la generación, especialmente a García Lorca, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre. Me refiero a *Caballo Verde para la Poesía*, cuyo primer número, que apareció en octubre de 1935, se abrió con un manifiesto contra la poesía pura bajo el título *Sobre una poesía sin purezas*. (Cano, 19)

La revista que dirigió Neruda, *Caballo Verde para la Poesía*, agudizó, entonces, la división con Juan Ramón Jiménez y ya para 1935 el estilo purista había desaparecido por completo, para dar paso a una poesía más preocupada por el mundo y su cruda realidad:

La guerra civil española iba a acentuar ese proceso de rehumanización de la generación del 27 y a dejar atrás definitivamente aquellas posiciones estetizantes y minoritarias de los años veinte. Lo épico sustituyó pronto a lo lírico, y los poetas escribieron romances. Una vez más hay que dar la razón a Ortega y a su famosa frase *Yo soy yo y mi circunstancia*, que podríamos cambiar en esta otra: *El poeta es él mismo y su circunstancia*. Y esa circunstancia fue la terrible sacudida de la guerra civil, seguida muy pronto por otra catástrofe aún más terrible: la segunda guerra mundial y el ataque atómico de Hiroshima. (Cano, 19)

Este debate Neruda-Juan Ramón Jiménez sobre el purismo (hacia 1935), tiene importancia en el contexto de *Residencia en la tierra* y singularmente en los poemas finales de la obra, como los *Tres cantos materiales* (escritos entre fines de 1934 y comienzos de 1935) de clara continuación de la línea anti-purista, publicados inicialmente por los poetas de la generación del 27, en abril de 1935:

Juan Ramón ya no comprendía aquellas trasmutaciones y llegó a creer que el poeta pegaba las cosas sin ton ni son en su tablero y habló de Whitman y empleó la palabra prohibida, la palabra mosaico. Está perdido para la futuridad por más que ya tenga ganado el pasado. Pagará caro el haber dicho de Neruda “es un gran mal poeta”. Como desagravio se hizo una tirada especial de sus tres poemas inéditos, los admirabilísimos “Tres cantos materiales” y a la cabeza de esa tirada apareció este preámbulo firmado por los mejores poetas de la España contemporánea. (Cano, 22)

Gracias a la gestión de Federico García Lorca, que había conocido en Buenos Aires, Neruda logra ingresar al grupo de la Generación del 27 y su influencia no tardo en notarse, la mayoría de poetas asisten a su casa en Madrid, donde se constituyen tertulias y se afianza la amistad entre los miembros del grupo y Neruda:

Rompió el becquerianismo andaluz que aún quedaba en Juan Ramón y volvió a hacer la poesía vagarosa. Cuando aún muchos poetas miraban al cielo para obtener la revelación, Neruda encuentra la inspiración subceleste y subterránea. Con la influencia de sus viajes, de sus lecturas, que enlazaban en cadena todo el arte contemporáneo –el “ángel de la sustitución” al “funesto alegórico”- y con la compañía de España, Neruda llega al canto material, a la entrada en las cosas –ni imagen, ni palabra sola, penetración- ya lejos de “la rodaja de la luna”. ¡Con qué naturalidad lanzó un día en Madrid sus “Tres cantos materiales”, que serán gloriosos poemas de la literatura antológica del futuro! (Gómez de la Serna, 275)

Esto que Neruda indica como “impuro”, refiriéndose a los materiales que usa para el poema, no deberá confundirse con lo que en nuestro trabajo llamaremos como la búsqueda de lo puro que se refiere a la búsqueda de lo inocente, de lo que tiene un alto valor ético o moral, que se antepone a lo manchado por los actos humanos indecentes.

Neruda reconoce la importancia e impacto de la Generación del 27 en el éxito y divulgación que tendría *Residencia en la tierra* en Europa, transcribo este pasaje donde recuerda su primer contacto con Madrid en Julio de 1927 (como parte del itinerario de su viaje desde Chile a Rangoon):

Y luego Madrid con sus cafés llenos de gente; el bonachón Primo de Rivera dando la primera lección de dictadura a un país que iba a recibir después la lección completa. Mis poemas iniciales de *Residencia en la tierra* que los españoles tardarían en comprender; sólo llegarían a comprenderlos más tarde, cuando surgió la generación de Alberti, Lorca, Aleixandre, Diego. Y España fue para mí también el interminable tren y el vagón de tercera más duro del mundo que nos dejó en París. (1974, 74)

La Guerra Civil Española, comentario al margen, cobra relevancia de cara a la divulgación y a la posterior importancia que cobran los dos libros: García Lorca, y particularmente *Poeta en Nueva York*, se asegura un puesto privilegiado, reforzado por el carácter de obra póstuma de un héroe sacrificado en los inicios de la Guerra Civil. Para el caso de *Residencia en la Tierra*, que es escrita, como en el caso del libro de Lorca, antes de la Guerra Civil Española, cobra inusual importancia el hecho de que la obra se estudie como un punto de inflexión del autor hacia una poesía comprometida social y políticamente y esto se logra en virtud del contexto histórico de la Guerra Civil.

Esta evolución, en palabras de Cano, generó una sustitución de maestro de la generación de posguerra, pues la figura de Antonio Machado cobró importancia inusitada: "Juan Ramón Jiménez, símbolo del esteticismo minoritario de los años veinte, fue pronto desplazado, en su influencia sobre los poetas más jóvenes, por Antonio Machado, con su poesía tan hondamente humana, tan teñida de emoción temporalista, tan preocupada por la realidad y el destino de España" (p.22). Esta sustitución de Maestros en la Generación del 27, tiene sus raíces en las terribles circunstancias sociales y políticas que desencadenaron una transformación en la estética, acompañada además por los inicios del movimiento surrealista. El arte debería entonces "rehumanizarse" nuevamente: "La exploración surrealista del yo y el cambio de las circunstancias sociopolíticas – llegada de la II República en 1931- fue determinando en varios poetas del 27 un compromiso con la sociedad. La deshumanización que venía de las vanguardias desembocaba en una rehumanización del arte con fuerte arraigo político y social". (De Lama, 55)

Para el caso de Lorca y específicamente de su libro *Poeta en Nueva York*, la influencia de Neruda es prácticamente inexistente, pues en el periodo 1929-1930 García Lorca escribe su poemario y las apariciones de Neruda en España son de 1935. No existe documentación,

por lo menos ampliamente conocida, donde pudiera revisarse la posible influencia de Neruda en el momento en que García Lorca escribe *Poeta en Nueva York*, para esa época Neruda ya habría publicado *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*(1924) y *Tentativa del hombre infinito*(1925) .

Captando como instrumento las nociones y los procedimientos surrealistas, García Lorca deriva en un tono de denuncia que se percibe en *Poeta en Nueva York*. La obra se produce entre 1929 y 1930 y es precisamente el año de 1929 el de la mayor crisis económica sufrida por los Estados Unidos, esta crisis la va a captar con plena claridad el poeta, profunda caída del mundo financiero y capitalista (*Crack* de la Bolsa de Nueva York). La *rehumanización* de la generación del 27 que se consolida durante y después de la Guerra Civil, ya era una realidad en García Lorca, sus procedimientos en esta época se alejaban del frío esteticismo proveniente del clima de *deshumanización* (1920-1928).

Pablo Neruda describe la poesía de García Lorca de la época señalando su afinidad en el sentido de una estética conectada con el mundo real y sin el hielo de la influencia gongorina (evolución esta que ya revisamos en la Generación del 27):” Su antiesteticismo es tal vez el origen de su enorme popularidad en América. De esta generación brillante de poetas como Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, etc., fue tal vez el único sobre el cual la sombra de Góngora no ejerció el dominio de hielo que el año 1927 esterilizó estéticamente la gran poesía joven de España”.(1979, 58)

El comentario de Pablo Neruda sobre García Lorca, muestra a este último como un adelantado respecto de la generación de sus poetas compañeros contemporáneos, y, según Neruda, se salva de la profunda influencia de la línea purista en 1927; Lorca sería, en palabras de Neruda, un antiesteta puesto que está conectado con su realidad de: “dramas humanos y tempestades del corazón” (1979, 58), seductor popular, sutil seguidor de modas o líneas estéticas. Un antiesteta en este contexto significaría que el poeta ya no se preocupa exclusivamente del arte por el arte, del refinamiento a ultranza del método estético, sino que se acerca a un conocimiento directo y profundo de su realidad, claro está sin perder de vista su arte o descuidarlo, rescatando su yo, su esencia y su identidad humana. Una

definición similar a la que el mismo Lorca expresaba de Neruda: “más cerca de la sangre que de la tinta”:

Y digo que os dispongáis para oír un auténtico poeta de los que tienen sus oídos amaestrados en un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe. Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar; de un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de las estatuas. (en Teitelboim, 193)

Pero el debate sobre el purismo es apenas una arista de esta generación (y no se puede dejar por fuera la influencia del surrealismo en su evolución). Lo principal de la Generación del 27 radicó en su capacidad de transformarse, y la convivencia o síntesis entre tendencias opuestas (ejemplo: lo español del romance y lo universal del surrealismo). Esta convivencia en la oposición también la encarnó García Lorca como ejemplo su libros *Poema del Cante Jondo*(1924), *Canciones* (1927) y *Romancero Gitano* (1928) cercanos a las canciones populares de la tradición lírica española hasta *Poeta en Nueva York*, ya de influencia surrealista.

2.1.3 EL MOVIMIENTO SURREALISTA

El surrealismo es un movimiento artístico y literario surgido en Francia a partir del dadaísmo, en la década de los años 1920, en torno de la personalidad del poeta André Breton. Buscaba descubrir una verdad a partir de la escritura automática sin correcciones racionales, utilizando imágenes para expresar sus emociones, pero que nunca seguían un razonamiento lógico. Es distintivo del movimiento la acumulación de imágenes, el uso del sueño, el deseo y los elementos del inconsciente que permiten una asociación mental libre, sin la intervención de la conciencia. En el terreno literario, el surrealismo supuso una gran revolución en el lenguaje y la aportación de nuevas técnicas de composición. Prescindió de la métrica y adoptó el tipo de expresión poética denominado como “versículo”: un verso de extensión indefinida sin rima que se sostiene únicamente por la cohesión interna de su ritmo. Igualmente, como no se asumía la temática consagrada, se fue a buscar en las fuentes de la represión psicológica (sueños, sexualidad) y social, con lo que la lírica se rehumanizó. Para ello, utilizaron los recursos de la transcripción de sueños y la escritura automática y engendraron procedimientos metafóricos nuevos. El lenguaje se renovó también desde el

punto de vista del léxico, dando cabida a campos semánticos nuevos y la retórica se enriqueció con nuevos procedimientos expresivos.

André Breton, define en el primer manifiesto de 1924: "Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo nombre se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral". (12)

El aspecto político es un punto de quiebre de la vida del movimiento surrealista y especialmente a raíz del segundo manifiesto surrealista de 1929. Se dieron una serie de enfrentamientos, parte de los cuales se expresaron en el abandono de las tesis surrealistas por parte de algunos de los miembros, crisis que tenían su asidero en la definición fundamental de lo individual o colectivo tan de moda en la época; en la libertad humana y del inconsciente:

En 1929 apareció el *Second Manifeste du Surréalisme*, en el que André Breton fijaba su posición política. Puso al mismo tiempo en entredicho a otros de sus discípulos: así, Antonin Artaud, que según él, por ostentación quiso hacer representar ante la Embajada de Suecia *El sueño*, de Strindberg. Se separó también de fundadores del movimiento, como Philippe Soupault, por su orientación excesivamente literaria; o Roberto Desnos, quien, absorbido por la escritura automática, se olvidaba de los problemas concretos. (Duplessis, 17)

Según lo menciona Pablo Neruda en *Confieso que he vivido*, *Residencia en la tierra* no es necesariamente ajena a la influencia surrealista:

Algunos me creen un poeta surrealista, otros un realista y otros no me creen poeta. Todos ellos tienen un poco de razón y otro poco de sinrazón. *Residencia en la tierra* está escrita, o por lo menos comenzada, antes del apogeo surrealista, como también *Tentativa del hombre infinito*, pero en esto de las fechas no hay que confiar. El aire del mundo transporta las moléculas de la poesía, ligera como el polen o dura como el plomo, y esas semillas caen en los surcos o sobre las cabezas, le dan a las cosas aire de primavera o de batalla, producen por igual flores o proyectiles. (1974, 313)

Del comentario de Neruda, sobre su libro, es importante precisar que efectivamente los poemas de *Residencia en la tierra I*, escritos entre 1925 y 1932, están casi en paralelo con el establecimiento del movimiento surrealista (cuyo primer manifiesto es de 1924). Es

difícil invalidar que Neruda a esa época no estuviera en contacto con las primeras lecturas del surrealismo. *Tentativa del hombre infinito* se publica en Chile en el año de 1925. La revista *Favorables-París-Poema*, que dirigían Cesar Vallejo y Juan Larrea, publicó poemas de *Tentativa del hombre infinito* a través de un libro que Juan Larrea encontró en casa de Huidobro en París y que Neruda le había obsequiado a Huidobro. Esta es la primera publicación de Neruda en Europa, alineada con su deseo de trascender las fronteras de su país natal, hacia Europa e intentando seguir los pasos de Huidobro: “Pero tal vez la más inesperada proyección de algún texto de Neruda fuera de Chile, se dará en 1926 nada menos que en París, al aparecer algunas páginas de *Tentativa del hombre infinito* en una mínima revista publicada en la capital francesa por César Vallejo y Juan Larrea”. (Olivares, 31)

Para el caso de *Tentativa del hombre infinito*, es reconocida por el mismo Neruda la influencia importante de Apollinaire, y de la poesía de vanguardia - y por supuesto de Huidobro, ya para ese entonces el creacionismo se establecía como un movimiento o concepto importante- y su escritura casi se da en paralelo con el primer manifiesto surrealista:” influenciados por Apollinaire y aun por el anterior ejemplo del poeta de salón Stéphan Mallarmé, publicábamos nuestros libros sin mayúsculas ni puntuación. Hasta escribíamos nuestras cartas sin puntuación alguna para sobrepasar la moda de Francia: aún se puede ver mi viejo libro *Tentativa del hombre infinito* sin un punto ni una coma”. (1979,332)

Residencia en la tierra, que es posterior a *Tentativa del hombre infinito* fue justamente escrita, después de producido el primer manifiesto surrealista (1924) y no se puede descartar de tajo su posible influencia en la construcción de este libro, tesis compartida por un grupo importante de críticos, claro está la escritura surrealista de *Residencia en la tierra* no es del tipo “automatismo puro”, idea ampliamente divulgada por el primer manifiesto que consiste en un fluir inmediato de la conciencia sin intervención de la razón. La escritura de Neruda, a diferencia de este “automatismo puro”, persigue una coherencia y voluntad arquitectónica, usando por momentos el sueño o el inconsciente. Esta tesis es la que transcribimos a continuación:

En cualquier caso, el siguiente poemario que publica, *Residencia en la tierra*, convoca una amplia nómina de defensores de un surrealismo nerudiano. Ya Amado Alonso encuentra números ingredientes surrealistas en la obra, pero matizados por un romanticismo, que a su modo de ver, lo neutraliza.[...] Naturalmente, cabe imaginar que el concepto de escritura automática queda muy lejos de ese método de trabajo. (Millares, 99)

Otro grupo de críticos se inclina por mostrar una afinidad estética entre la tendencia surrealista y la escritura de *Residencia en la tierra*, sin que exista una real influencia, sino unos objetivos en común que tienen predecesores similares en Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, tal como lo menciona nuevamente Selena Millares en su libro *Neruda: El fuego y la fragua*:

Más atemperada parece la mirada de Saúl Yurkievich, quien se aparta de los marbetes para plantear otra hipótesis: “*Residencia en la tierra* surge a la par de la primera poesía surrealista sin que ésta ejerza influencia directa en la poética de Neruda. Son creaciones sincrónicas, que respiran, una y otra, el aire del tiempo. Coincidencias de actitud, de objetivos, similitud de proyecto estético producen resultados semejantes”. La idea de la convergencia temporal, es defendida por muchos otros autores, como Jaime Alazraki, para quien catalogar *Tentativa del hombre infinito* como poema surrealista es un anacronismo, ya que se escribió paralelamente a la aparición del *Primer Manifiesto del Surrealismo*-aunque es difícil suponer que no le llegaran ecos de éste- y que lo que se suele considerar como característico de ese movimiento ya estaba en la poesía europea mucho antes. (100)

Tal como el mismo Neruda lo declaraba en *Confieso que he vivido*, parece intuirse también una similitud de técnicas, pero no como un seguimiento estricto de método o de afiliación radical al movimiento surrealista. En lo personal, esta pareciera ser la posición más convincente. Es aceptado, en general que en *Residencia en la tierra* no existe una escritura automática, un fluir incesante del inconsciente sin mediación de la razón, lo cual descartaría cualquier visión absolutista del método surrealista.

¿Qué características pueden afiliar a *Residencia en la tierra* con este movimiento? Las características relevantes están asociadas con la escritura onírica, el uso del símbolo, collage o imágenes que se superponen:

Residencia en la tierra fue escrita en una época en que el surrealismo había hecho acto de presencia en la lírica de lengua española. Lo más sencillo- no siempre falso- sería considerar *Residencia en la tierra* como un poema surrealista. Lo que acerca a Neruda al surrealismo es un tipo de escritura que ahonda en el inconsciente: escritura onírica y de tentaciones oníricas. (...) los principales símbolos utilizados por Neruda (exhaustivamente

analizados por Amado Alonso en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*) entran en la categoría general de la “concretización material de lo inmaterial”. (Fernández, 192)

Sin embargo, parece haber un rechazo del “automatismo puro” del primer manifiesto surrealista, aunque se comparte ideológicamente con el movimiento, la necesidad de una ruptura con su obra anterior, un cuestionamiento de la función del poeta, la técnica surrealista del versículo en la construcción de *Residencia en la tierra* junto con los poemas en prosa, que implican una ruptura y diferenciación estética con sus obras iniciales, percepción del sujeto como conflicto, cuestionamiento de la identidad, disgregación verbal y conceptual, lo onírico, lo irracional y lo sensual. El automatismo puro se reemplaza por el afán de mostrar un hilo conductor, guiado por la voluntad poética.

Para los poetas españoles de la Generación del 27, el surrealismo fue ante todo una técnica que los liberó de muchas convenciones poéticas y que utilizaron para expresar mejor su mundo interior, pero de ninguna manera constituyeron un grupo cerrado, una escuela. Se suele referenciar a Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y Luis Cernuda como autores de algunas obras que están influenciadas por algunas de las características de este movimiento. Específicamente se menciona los libros de Aleixandre: *Espadas como labios*, *Pasión de la tierra*, *La destrucción o el amor* y *Sombra del Paraíso*. Por su parte, *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, relata la angustia existencial por la incomprensión de una ciudad ajena a su ser, a partir de imágenes irracionales, cercanas al estilo surrealista y su escritura automática del inconsciente. *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, está lleno de imágenes duras, que representan una visión infernal del mundo, construido a partir de pesadillas; su ciclo surrealista continua con *Sermones y Moradas* y se cierra con *Yo era un tonto* y *lo que he visto me ha hecho dos tontos*. La obra de Cernuda, que tiene el título general de *La realidad y el deseo*, está formada por varios ciclos; uno de ellos presenta una discreta influencia surrealista, al que corresponden los libros *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*.

Se suele relacionar a *Poeta en Nueva York* con la técnica surrealista en cuanto a afinidades estéticas y técnicas (irracionalismo, exploración del inconsciente, empleo de los símbolos), siempre guiadas por una voluntad arquitectónica en Lorca que lo aleja del “automatismo

psíquico puro” del primer manifiesto, tal como el mismo lo declarara. Es importante precisar acá que *Poeta en Nueva York* surge casi como una respuesta y necesidad de ruptura respecto del éxito de *Romancero gitano*, obra que también le valió la incompreensión por parte de Dalí y Buñuel, quienes en su momento fueran sus mejores amigos y de quienes se había distanciado en virtud de sus diferencias estéticas, diferencias originadas también por el tema surrealismo (para Lorca la película *el perro andaluz* de Buñuel, de naturaleza surrealista, fue una afrenta a su persona): “El impacto que la gran urbe neoyorkina produce en García Lorca, y la necesidad de apartarse de la línea fijada por el *Romancero gitano*, propician el acercamiento de Lorca a la estética surrealista. En *Poeta en Nueva York* el irracionismo surrealista potenciará la visión alucinada de la ciudad y de su propia realidad personal en un mundo que siente como absurdo.” (De Lama, 54)

La influencia del surrealismo en *Poeta en Nueva York* está centrada en una búsqueda estética que revela una contención del elemento racional, acudiendo de manera reiterada al uso de la metáfora y el símbolo. Cuando más se aproxima a esta vertiente es en *Poeta en Nueva York* y en las piezas teatrales *El público* y *Comedia sin título*, además del guión cinematográfico *Viaje a la luna*, donde parece revelarse una afinidad con las búsquedas estéticas de Luis Buñuel y de Salvador Dalí. Esta escritura representa un cambio en su estética, por el uso de las imágenes surrealistas y el reiterado empleo del símbolo, dando paso a una poesía instintiva a través de un lenguaje que por momentos se torna extraño o críptico:

La poesía de Lorca está marcada por influencias surrealistas, es decir, una escritura automática que toma consciencia del subconsciente, y le permite al poeta dar libre curso al fondo consciente. En el concepto de la imagen surrealista, el símbolo queda presente. Lorca parte de la realidad, pero la somete a un proceso de transformación para formar una nueva realidad trascendente. *Poeta en Nueva York* es la obra más representativa de esta etapa en la cual se utiliza un lenguaje extraño para referirse a la frustración, la muerte, la tragedia y la brutalidad. Como subrayamos, esta vertiente culmina en esta obra, donde se evidencian la supresión del control lógico, la poesía instintiva, torrencial (Avome, 149)

Este surrealismo, o mejor, “superrealismo”, construido en España, surge como una respuesta a los años de influencia de “poesía pura”, o búsqueda, en palabras de José Ortega y Gasset, de “la deshumanización del arte”, la respuesta es un contenido profundamente dramático como en el caso de *Poeta en Nueva York*. Sin embargo cabe precisar que el

mismo Lorca, sugiere que su obra está guiada por una voluntad arquitectónica que lo alejaría del automatismo puro del primer manifiesto surrealista, sin negar su afinidad técnica, un “surrealismo” asumido de manera personal y esta opinión es compartida por un grupo importante de críticos como María Clementa Millán o Miguel García Posada.

El poeta no caza al vuelo imágenes arbitrarias, sino que encuentra instintivamente la expresión de sus obsesiones en una *superconciencia*, que estructura subjetivamente el caudal denotativo del lenguaje, pero que enuncia a modo de canales semánticos entrecruzados, de donde se genera el efecto surrealista; es decir, una imagen surrealista en *Poeta en Nueva York* cobra pertinencia expresiva no sólo en sus relaciones *in praesentia* con otras imágenes del mismo texto o de otros poemas, sino también *in absentia* con el entramado expresivo que se ha omitido en la operación creativa. De ahí la reticencia de Federico a que se malinterpretara la verdadera raigambre de su escritura. Al enviar los poemas “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría” a su amigo Sebastián Gasch le advierte: “Responden a mi nueva manera espiritualista, **emoción pura descarnada, desligada del control lógico**, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. **No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina**”.²(Herrera, 368)

Visto así, el surrealismo, para el caso de las dos obras, es un referente significativo y no despreciable. En general se aduce en los dos casos, y más notoriamente en el caso de *Poeta en Nueva York*, una afinidad con este movimiento, Lorca usa como emblema el irracionalismo y el empleo del símbolo, siempre conectados por lo que el mismo define como una *lógica superior*. En ambas obras es significativo el uso del verso libre, que implica una ruptura estética (muy significativa para el caso de Lorca) y una afiliación a la imaginería y técnica surrealista. Pensar que estas obras se escriben a espaldas de este movimiento es claramente una negación poco sustentable, pero también es cierto que ambos poetas coinciden en una voluntad por una arquitectura lírica, guiada por la razón y una voluntad poética, que difiere del automatismo psíquico del primer manifiesto surrealista; en ambos casos, la técnica surrealista, y aquí entro sólo en el plano personal, se transforma en cada autor según su propio desarrollo poético, tomando en cada caso el matiz que según su voluntad apunta al objetivo que persiguen.

La angustia real e irreal, expresada en ambos casos, se vale de la técnica surrealista para explorar la solución metafísica en el caso de *Residencia en la tierra* o para identificar los símbolos que mejor describen el caos con la contundencia necesaria, como en el caso de

² El énfasis es mío, reforzando la idea de Lorca de mostrar la emoción pura que obedece sin embargo a una conciencia del acto poético.

Poeta en Nueva York. Empleo de imágenes visionarias, asociaciones inesperadas en el lenguaje, enumeraciones caóticas, pesadillas, escenas repulsivas y vivencias de carácter onírico son elementos habituales en los dos libros que reflejan la angustia y desolación interior con una afinidad a la técnica surrealista que no es objeto de este trabajo discernir o rebatir en su totalidad y que emplearemos sólo como marco referencial en nuestro estudio. Partimos de una afinidad de elementos usualmente calificados como “surrealistas”, para encarar con ello el tratamiento de la angustia en ambas obras.

2.1.4 PABLO NERUDA Y *RESIDENCIA EN LA TIERRA*

Residencia en la tierra recoge los poemas de Pablo Neruda escritos durante el periodo de 1925 a 1935. Su escritura está circunscrita dentro de un viaje transatlántico; en este caso el joven poeta emigra desde Chile hacia la región de Birmania, India, Ceilán e Indonesia. Los años de escritura de esta obra, implican una situación de desarraigo y angustia existencial; el poeta es un extraño en tierras lejanas, desconoce el idioma, la cultura y las costumbres.

Residencia en la tierra está dividida en dos partes “Residencia 1” y “Residencia 2”; “Residencia 1” recoge siguiendo, a Hernán Loyola, poemas escritos desde 1925, en el invierno en Chile, y finalizando con el poema “El fantasma del buque de carga” escrito en 1932. “Residencia 2”, a su vez, comprende los poemas escritos desde 1933(ya nuevamente en Chile) hasta 1935(en Madrid, España). Las ediciones actualmente conocidas del libro surgen de una tentativa de compilación de las dos Residencias, ya que “Residencia 1” se había publicado de manera anticipada y sin que el autor tuviera claro que habría una segunda parte, hecho que finalmente resolvió en 1935, como lo explica Hernán Loyola.

El texto de *Residencia en la tierra* se constituyó en dos momentos, correspondiente a las ediciones de Editorial Nascimento en Santiago, 1933 y la edición completa de *Residencia en la tierra* de la Editorial Cruz y Raya, en Madrid 1935. Cuando se publicó Nascimento(1933) Neruda no tenía en mente el segundo volumen que los años sucesivos le impusieron con naturalidad. Aunque la tradición ha conservado en cierta medida la distinción originaria entre las *Residencias* 1 y 2, y aunque hubo después una *Tercera residencia*, el autor mismo desde 1935 llamó *Residencia en la tierra* la unidad o fusión de las dos partes. De modo que las dos *Residencias* son como las dos partes del *Quijote*. (2004,119)

En este libro, Neruda se enfrenta a un mundo exótico, distante, que al parecer no logra descifrar; el carácter fundamental de profunda soledad, extrañeza, desarraigo y melancolía se constituyen en el material que es objeto de su producción poética, como el mismo lo expresa en *Confieso que he vivido*:

...el Oriente me impresionó como una grande y desventurada familia humana, sin destinar sitio en mi conciencia para sus ritos ni para sus dioses. No creo, pues, que mi poesía de entonces haya reflejado otra cosa que la soledad de un forastero trasplantado a un mundo violento y extraño. (93)

Había casi terminado de escribir el primer volumen de *Residencia en la tierra*. Sin embargo mi trabajo había adelantado con lentitud. Estaba separado del mundo mío por la distancia y por el silencio, y era incapaz de entrar de verdad en el extraño mundo que me rodeaba. Mi libro recogía como episodios naturales los resultados de mi vida suspendida en el vacío: "Más cerca de la sangre que de la tinta". Pero mi estilo se hizo más acendrado y me di alas en la repetición de una melancolía frenética. (106)

Desde el punto de vista del estilo, *Residencia en la tierra* constituye un rompimiento de Neruda con su obra anterior, particularmente con el éxito de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. La problemática de la incomunicación, de la inexpresividad del poema o de la palabra son cuestionamientos del autor, un nuevo estilo que desde *Tentativa del hombre infinito* se pretende desarrollar para adoptar nuevas formas del lenguaje, más cercanas a una situación personal de inestabilidad, desarraigo, pobreza y de búsqueda de identidad.

Los poemas de *Residencia en la Tierra* fueron escritos entre 1925 y 1935 en diversas y alejadas regiones de la Tierra: en Chile, en algunas colonias europeas del Lejano Oriente, en Argentina, en España, es decir, en las periferias de la sociedad moderna. La vida de Neruda era particularmente difícil en ese entonces. Pese al triunfo literario de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* -en que no sólo la juventud reconocía la expresión de su erotismo- el poeta pasaba por graves problemas económicos y sobre todo afectivos.

[...]

Una de sus sensaciones -que arrastra desde antes de llegar a esta situación de extrema soledad- es la de su dificultad de comunicación: "sufro una verdadera angustia por decir algo, aún solo conmigo mismo, como si ninguna palabra me representara, sufriendo enormemente por ello. Hallo banales todas mis frases, desprovistas de mi propio ser" (Schopf,15)

Pero en estas condiciones adversas los poemas de *Residencia en la tierra* constituyen una ruptura en términos del lenguaje poético y la superación de los propios límites literarios. Neruda ha iniciado su propio camino para encontrar en estos materiales "impuros" la nueva

fuentes que iluminan su producción poética. Con estas consideraciones escribe Neruda a J.S. González Vera:

Ahora bien, mis escasos trabajos últimos, desde hace un año, han alcanzado gran perfección (o imperfección), pero dentro de lo ambicionado. Es decir, he pasado un límite literario que nunca creí capaz de sobrepasar, y en verdad mis resultados me sorprenden y me consuelan. Mi nuevo libro se llamará *Residencia en la tierra*... Todo tiene igual movimiento, igual presión... como una misma clase de insistentes olas. Ya verá usted en qué equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme y qué lenguaje tan agudamente adecuado utilizo. (Schopf, 16)

Este “gastado sentimentalismo”, como lo define el propio Neruda en su ensayo “Sobre una poesía sin pureza”, es el material de creación de *Residencia en la tierra*, esta angustia petrificada en letras, congelada en su permanente desazón, estática en la elaboración de espirales de asombro y desesperación: “Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, “corazón mío” son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo”. (1979, 120).

Respecto a *Residencia en la tierra* podemos resumir que la producción está inmersa en un viaje que une tres continentes: América del Sur, Asia sudoriental y Europa (España). El marcado sentimiento de soledad e incomunicación particularmente relevante para “Residencia 1”, continúa en “Residencia 2” y además, se observa la intuición del autor cercano a las líneas del surrealismo y a las tendencias de vanguardia adaptadas según su estilo personal, como lo discutimos previamente. No hay en esta época síntomas de un compromiso político y para entonces claramente las líneas de su poesía son de una naturaleza intimista, arraigada a partir de sus experiencias personales (dualidad amor-sexo, enfermedades, incomunicación, melancolía, insatisfacción y metafísica). Las circunstancias de la producción de la obra, definen como lo dijimos, un rompimiento con su estilo literario anterior, tal como le sucede a Lorca en relación con su obra previa. La búsqueda de Neruda, después de su éxito de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, es por un lugar en Europa, tal como lo había hecho Huidobro o como antes le había sucedido a Gabriela Mistral. A partir de *Residencia en la tierra* y con el apoyo de la Generación del

27--y de manera importante de Lorca--, Neruda incursiona en España y en Europa y despegas como poeta universal; incursiona con su línea de poesía “impura”, justo en el mismo debate que sostenía la Generación del 27, por lo demás tan influenciada por la “poesía pura”. El asesinato de Lorca, y particularmente la Guerra Civil Española, iniciaran un nuevo cambio para Neruda, posterior a *Residencia en la tierra*.

2.1.5 FEDERICO GARCÍA LORCA Y *POETA EN NUEVA YORK*

Poeta en Nueva York fue escrito por Lorca durante los años 1929 y 1930, durante su permanencia en Nueva York, pero publicado de manera póstuma hacia 1940. Surgieron dos ediciones simultáneas del libro-una en Nueva York, W.W. Norton, y la otra en México, en Séneca-, las dos a partir del original del libro que Lorca entregó a Bergamín unos días antes de su muerte en 1936-el libro plantea todo un problema desde el punto de vista textual, que por efectos de simplicidad ignoraré-.

Poeta en Nueva York, se escribe en medio de una crisis personal de su autor, por las críticas de su anterior libro, *Romancero gitano* (especialmente por parte de Dalí y Bueñuel) y la terminación de una relación amorosa con el escultor Emilio Aladrén. De igual manera, Lorca se sentía agobiado por la situación política de España, manteniendo una postura cada vez más crítica con la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). En este libro, Lorca abandona su línea de poesía “folclórica” (propriadmente dicho, su poesía antes de *Poeta en Nueva York* es de marcado interés en el tema gitano y andaluz y su métrica avanza desde el cancionero y el romance para desembocar finalmente en el verso libre) y se adentra en nuevos temas asociados con la vida moderna y los conflictos del individuo, adoptando de manera personal la tendencia surrealista, como lo explicamos previamente.

Además de estos factores de historia literaria se defiende la adscripción surrealista de Lorca como una reacción expresiva a una triple crisis: personal, socio-política y estética. La primera, derivada de un desengaño amoroso; la segunda, de una toma de conciencia respecto al ámbito social (los mítines comunistas en compañía de Rafael Alberti, el realismo cinematográfico, especialmente a través de la visión de imágenes de la 1a Guerra Mundial), que le decanta hacia una poesía de “abrirse las venas”; y la tercera, a consecuencia de la acogida de su *Romancero gitano* en la línea de poesía popularista, a lo cual alude el propio poeta en unos versos de *Fábula y rueda de los tres amigos* (“Yo había matado la quinta

luna / y bebían agua por las fuentes los abanicos y los aplausos», vs. 48-49), en referencia a la frivolidad burguesa con que se recibió su quinto libro. Pero más que la incompreensión del medio cultural, a Federico le dolió profundamente la opinión de sus dos amigos, Dalí y Buñuel. El primero le escribe: “Tu poesía actual cae de lleno dentro de la tradicional [...] ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua”. (Rodríguez Herrera, 3)

El libro tiene una estructura que representa las experiencias que vivió Lorca en Nueva York: su llegada, sus paseos al Lago Eden, Shandaken y Newburgh, el regreso a la ciudad, su encuentro con los negros, su impresión de Wall Street y al final su viaje a Cuba. El viaje a Nueva York, que realiza Federico García Lorca en 1929, lo convierte en testigo de una forma de vida distinta de la que conocía y lo enfrenta a un sistema a su entender deshumanizado y cruel. Y al mismo tiempo a un hecho casi apocalíptico que precisamente viene a mostrar las debilidades de ese entramado: el “Crack” de Wall Street. Pero hay algo en la ciudad que impresiona especialmente a Lorca: todavía queda gente cuyas raíces siguen vivas, cuya forma de entender la vida y expresarse le recuerda a la Andalucía que ha dejado atrás y que creará reencontrar en su posterior viaje a Cuba: los negros. Los negros y su música, que él llega a relacionar con el cante jondo andaluz: el jazz. Nueva York, en manos de Federico, se desangra, se destruye; el Apocalipsis se recrea con la persistente fuerza de lo inevitable, frente a un mundo que solo respira muerte. La dicotomía ciudad-naturaleza persiste de manera cruel e inevitable a lo largo de todo el libro. La realidad que ve el poeta en Nueva York es terrible; está en los insectos, en las palomas muertas, en las multitudes que orinan y vomitan, esta realidad obliga a que sus recursos técnicos pasen del verso popular al verso libre: “Su verso se alarga, el léxico y la imaginería ya no reflejan el mundo sensorial andaluz, sino que ahora aparece un nuevo tratamiento de los temas. Como afirma el autor en la entrevista anteriormente citada de 1931, “Ahora veo la poesía y los temas con un juego nuevo. Más lirismo dentro de lo dramático. Dar más patetismo a los temas. Pero un patetismo frío y preciso, puramente objetivo” (Millán, 91)

Lorca en Nueva York, al igual que Neruda en Asia, enfrenta el mismo sentimiento de no pertenecer a esta región, de estar por fuera de su territorio, de su Andalucía, de ser extranjero, enfrentamiento a una ciudad moderna y capitalista ajena a su más profunda sensibilidad.

2.1.6 RELACIÓN ENTRE PABLO NERUDA Y FEDERICO GARCÍA LORCA

Neruda conoció a García Lorca en Buenos Aires, “el 13 de octubre de 1933, en casa de Pablo Rojas Paz” (Neruda, 1974, 377), y la influencia personal que cada uno ejercía sobre el otro fue evidente desde el primer momento. Cuando Federico leyó algunos poemas de *Residencia en la tierra* no pudo menos que asombrarse por el mundo que Neruda respiraba, más cerca de la “sangre que de la tinta”.

Este primer encuentro, documentado por ejemplo en *Confieso que he vivido* de Neruda tiene algunos productos literarios como el famoso “discurso al alimón”(Neruda,1974, 121) que simultáneamente Lorca y Neruda realizan en honor a Rubén Darío en el PEN CLUB de Buenos Aires el 20 de noviembre de 1933 y un ejemplar que contiene siete poemas de Neruda: “Sólo la muerte”, ”Oda con un lamento”, “Agua sexual”, “Material nupcial”, “Severidad”, ”Walking About” y “Desespedito” y ocho dibujos de Lorca a tinta china, que se realiza en honor a Sara Tornú³ denominado *Paloma por dentro o sea La mano de vidrio*, fechado en abril de 1934, en Buenos Aires. Seis de esos siete poemas, con algunas variantes, fueron recogidos en *Residencia en la tierra*; el poema “Severidad” permaneció inédito y se recogió posteriormente en sus obras completas.

La influencia de los poemas neoyorquinos de Lorca en Neruda, y particularmente en *Residencia en la tierra*, es difícil de sustentar, aunque la proximidad y visión de sus mundos es innegable, en palabras de Gibson:

Los dibujos de Lorca que ilustran este libro continúan la línea emprendida por el poeta durante su estancia en Nueva York: manos cortadas, esqueletos, la flor campaniforme que aparece en tantos dibujos del poeta relacionados con la muerte

[...]

...Todos los elementos inducen a creer que ambos poetas han llegado a conocerse íntimamente durante los meses que llevan conviviendo en la capital argentina, y demuestran que en muchos aspectos su visión del mundo y de sí mismos coincide(280)

³ Poetisa argentina, esposa de Pablo Rojas Paz, conocida como La Rubia, entabló amistad con los grandes escritores de la época.

Esta influencia es explicada también por Hernán Loyola en relación con la lectura de los poemas que como amigos comparten durante su permanencia en Buenos Aires:

Entonces ocurre algo inesperado, pues Federico le comienza a leer los poemas que lleva escritos (muy pocos de ellos han sido ya publicados y los inéditos son conocidos sólo por algunos amigos) del libro que nunca llegará a ver impreso: *Poeta en Nueva York*. Con gratísima sorpresa Neruda aprehende, en primer lugar, que el lenguaje y el estilo de esos poemas son más próximos a los de su *Residencia* que a los del *Romancero gitano*.

[...]

Juzgo legítimo presumir que durante los últimos meses de 1933 Neruda conoció directamente la mayoría de los textos de *Poeta en Nueva York* y me complace imaginar que una buena parte de ellos le fueron leídos y comentados por Federico mismo. (2011, p. 12)

La influencia de Lorca en Neruda, y específicamente en *Residencia en la tierra* está relacionada según Loyola concretamente con el reconocimiento de la identidad y la transformación de la escritura a una noción más activa:

Para mí está fuera de dudas que la lección y las confidencias de Federico en Buenos Aires renovaron la poesía de Pablo al propiciar una importante metamorfosis en el proceso de escritura de la segunda *Residencia*. Así se explica el tránsito desde la sombría desesperanza de “Desespediente” y “Walking around” a la febril y activa curiosidad indagadora de un *tríptico erótico*: tres poemas en que Neruda, estimulado por el ejemplo de Lorca, comienza por fin a desbloquear el recuerdo y el nombre de la sofocada Josie Bliss, cifra del *otro Adán* nerudiano.

Y de ahí también que en Buenos Aires abandona Neruda la propia imagen del *poeta profético*, tan cara a la primera *Residencia*, para asumir crecientemente la del *poeta agonista*, es decir combatiente, beligerante, activo defensor de sus derechos de hombre y de escritor (2011,21)

Como mencionamos antes, la influencia de Neruda en la escritura de *Poeta en Nueva York*, es históricamente improbable, debido a que cuando se conocieron ya la obra de Lorca estaba escrita y los indicios de influencias anteriores vía comunicación escrita o cartas, son desconocidos.

El segundo encuentro Neruda-Lorca fue precisamente en España, y gracias a la gestión de Federico García Lorca se logró el traslado de Neruda que se desempeñaba como cónsul en Barcelona, a Madrid también como cónsul en 1935; y además facilitó la inserción de Neruda en el mundo literario de Madrid. Neruda es entonces llamado a dirigir la revista *Caballo Verde para la poesía*, donde publican muchos poetas españoles del momento, incluyendo el propio García Lorca. Allí se publicó, por ejemplo, el poema “Nocturno del

hueco” en octubre de 1935, que haría parte de *Poeta en Nueva York*. Sólo cinco números de la revista alcanzaron a ver la luz pública, interrumpidos por el inicio de la Guerra Civil Española. En julio de 1936 adviene en España la cruenta Guerra Civil. Dentro de sus primeros sensibles acontecimientos, la Guerra significó para García Lorca ser fusilado, y para Neruda ser destituido de su cargo consular.

La amistad entre ambos poetas motivó a Neruda a escribir su famosa “Oda a Federico García Lorca” que incluyó en la Sección V de su segunda Residencia en la tierra (1931-1935). El siguiente fragmento describe en palabras de Neruda lo que Federico García Lorca representaba para él, un ser con “todos los dones del mundo”, trabajador comprometido y “despilfarrador de su propio ingenio”:

Federico García Lorca era el duende derrochador, la alegría centrífuga que recogía en su seno e irradiaba como un planeta la felicidad de vivir. Ingenuo y comediante, cósmico y provinciano, músico singular, espléndido mimo, espantadizo y supersticioso, radiante y gentil, era una especie de resumen de las edades de España, del florecimiento popular; un producto árabe-andaluz que iluminaba y perfumaba como un jazminero toda la escena de aquella España, ¡ay de mí!, desaparecida. A mí me seducía el gran poder metafórico de García Lorca y me interesaba todo cuanto escribía. Por su parte, él me pedía a veces que le leyera mis últimos poemas y, a media lectura, me interrumpía a voces: “No sigas, no sigas que me influencias!”. En el teatro y en el silencio, en la multitud y en el decoro, era un multiplicador de la hermosura. Nunca vi un tipo con tanta magia en las manos, nunca tuve un hermano más alegre. Reía, cantaba, musicaba, saltaba, inventaba, chisporroteaba. Pobrecillo, tenía todos los dones del mundo, y así como fue un trabajador de oro, un abejón colmenar de la gran poesía, era un manirroto de su ingenio. (Neruda, 1974, 132)

A Lorca lo impresionaba de Neruda su actitud vital y su asombro ante las cosas del mundo y la fuerza de la ternura que aun en los momentos más violentos de su creación, emergía insalvable de él: “Se mantiene frente al mundo lleno de sincero asombro y le fallan los dos elementos con los que han vivido tantos falso poetas, el odio y la ironía. Cuando va a castigar y levanta la espada, se encuentra de pronto con una paloma herida entre los dedos” (Rodríguez Monegal, 10).

2.2 EL PORQUÉ DE ESTA COMPARACIÓN

Mi selección del trabajo de investigación está supeditado a mi interés por la obra poética de Federico García Lorca y Pablo Neruda específicamente en estos poemarios, que se corresponden con la técnica del verso libre como recurso de estilo y que se enmarcan en

épocas críticas de la vida de los autores en que se respira por igual un clima de angustia y descomposición ante un mundo que no refleja la potencialidad de la vida. El título “respuestas posibles a un mundo de horror y angustia” responde a la necesidad de mostrar que los poetas al encontrarse ante un mundo de soledad y muerte parecen no encontrar una salida estética al conflicto, una salida que pueda responder de manera justa a la realidad que el poeta intenta plasmar, de allí el título: esta visión del mundo requiere una estética radical que si no soluciona el conflicto pretende captar ese mundo de horror, angustia y desintegración. Observemos que los autores están, en el momento de la composición en un viaje transatlántico-Neruda viaja a Asia, Lorca viaja a Nueva York-, viviendo un mundo ajeno a sus raíces, influenciados por las mismas tendencias estéticas, en situaciones personales o emocionales adversas; son poetas jóvenes que de alguna manera a través de sus libros están generando una ruptura con el éxito y técnica anterior; para Federico García Lorca esta ruptura es el desprendimiento de *Romancero gitano*, para Pablo Neruda es el desprendimiento de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. ¿Cómo tratan y qué respuestas dan a esta situación de angustia y hastío del ser y del mundo, que hilo los une o que abismo los separa? De esta inquietud parte este trabajo, por la observación de que en unas circunstancias y problemas similares, la respuesta de los dos más grandes poetas de esa generación, confluye y a la vez se separa gracias a las infinitas posibilidades del mundo lírico. A ambos les duele el mundo que casi siempre no entienden; en ambos la angustia y el hastío toman forma, material concreto que en manos de cada uno de distinta manera se disuelve. La angustia se resuelve por un valor espiritual que se llama fe; ¿cuál es la fe de *Residencia en la tierra*? y ¿cuál es la fe de *Poeta en Nueva York*? La única fe sea acaso de que una salida posible ocurrirá en virtud de mismo arte, del sacrificio de seres inocentes con miras a la restitución del equilibrio; ¿o es que acaso no hay un camino posible para el acongojado corazón del hombre?

3. SOBRE LA ANGUSTIA

Este capítulo recoge algunas definiciones o tratamientos particulares sobre la angustia que constituyen el apoyo teórico del análisis particular que pretende realizarse a través de este trabajo. Por simplicidad y sin la intención de hacer un tratado filosófico, se recogen algunas ideas de Kierkegaard (1813-1855) y Unamuno respecto a la angustia y a la superación de la misma. Kierkegaard, como “inspirador directo de las filosofías de la existencia, en todas sus formas actuales” (Maheu, p. 12), es una filiación pertinente al clima de las dos obras que estudiaremos y por ello hemos optado establecerlo como referente principal; Unamuno (1864-1936), cuya influencia e importancia en la literatura española de comienzos del siglo XX es bastante conocida, seguidor de Kierkegaard, constituye un referente en las obras de Neruda y Lorca por la proximidad temporal e histórica y particularmente en el caso de los dos libros y la lectura comparativa respecto a la angustia del ser y su posible superación. Estas referencias filosóficas se utilizan a manera de guía respecto de mi propia lectura y ocasionalmente en el capítulo siguiente volveré sobre ellas.

3.1 KIERKEGAARD Y LA ANGUSTIA

La definición de angustia para Kierkegaard, documentada en su libro *El concepto de la angustia*, escrito en 1844, explica las relaciones de esta con el pecado original (lo precede, es justo el momento antes de que ocurra), y se describe como un estado afectivo que sin embargo persigue una intencionalidad y el objeto que la produce no es algo concreto, está determinado por el mismo hecho de ser “humano” y se constituye en una reflexión sobre sí mismo. El objeto en particular es algo que no es nada; justamente es el “vértigo de la libertad”, como el instante previo de asomarse al fondo del abismo, la angustia se ubica en esa capacidad de elección del salto al vacío o no; por ello precede al pecado. Y en este lugar nace el espíritu. Angustia como consecuencia del pecado original y por tanto relación directa con la fe y con una auto-educación que le permita superarla, el individuo por la fe aprende a angustiarse y a superar su estado. En la idea de Kierkegaard, la angustia revela entonces la esencia del ser humano y en virtud de su fe, se salva.

Pero al nacer el espíritu que antes estaba en un estado “inocente”, se inaugura el conflicto en la raíz del propio ser, la angustia ocurre de este despertar del estado inocente en que se encuentra, como si producto de su “conciencia”, el sentimiento de angustia naciera dentro del ser, tal como Kierkegaard mismo nos lo explica:

La inocencia es ignorancia. En la inocencia no está el hombre determinado como espíritu, sino psíquicamente, en unidad inmediata con su naturalidad. El espíritu en el hombre esta soñado. En este estado hay paz y reposo; pero hay al mismo tiempo otra cosa, que, sin embargo, no es guerra ni agitación-pues no hay nada con que guerrear-.¿Qué es ello? Nada. Pero ¿qué efecto ejerce? Nada. Engendra angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia: que es al mismo tiempo angustia. (1982, 59)

Al definirse la angustia en esta raíz, en esta misma inocencia, a lo que Kierkegaard parece invitar es a la administración de la angustia por el propio individuo, puesto que en su centro como individuo, esta la fuente de ella misma, tal es la conducta del individuo que en este sentido lograría superar esta “aventura”:

En cambio, quisiera advertir que es una aventura que todos tienen que correr, ésta de aprender a angustiarse; el que no lo aprende, sucumbe, por no sentir angustia nunca, o por anegarse en la angustia; quien, por el contrario, ha aprendido a angustiarse en debida forma, ha aprendido lo más alto que cabe aprender.
[...] Sin embargo, no hay que tomar esto en el sentido en que los hombres en general lo toman, refiriendo la angustia a algo externo que se acerca desde fuera al hombre, sino en el sentido de que el hombre mismo produce angustia. (1982, 181)

Del párrafo anterior se manifiesta una aclaración importante respecto a la relación del individuo-mundo externo y angustia; no es algo ajeno al hombre lo que genera la angustia sino la conciencia de esto asumida en su propio interior, a partir de la visión que tiene el hombre de su realidad-externa. Siempre la angustia está asociada como una elección que hace el individuo y que parte de su propio conocimiento y espíritu, de sus propias contradicciones:”Sin embargo, al lado de este sentimiento de lo absurdo, Kierkegaard nos revela también que la decisión de la elección nos pertenece a nosotros” (Maheu, p. 15) y esta elección explícita, sin salida, a la que se enfrenta el individuo, por el hecho de poseer un espíritu es lo que Kierkegaard nos menciona: “El espíritu tiene angustia de sí mismo. El espíritu no puede librarse de sí mismo; tampoco puede comprenderse a sí mismo, mientras se tiene a sí mismo fuera de sí mismo; ni tampoco puede hundirse el hombre en lo

vegetativo, puesto que está determinado como espíritu; de la angustia no puede huir porque la ama; amarla, no puede propiamente, pues que la huye.(1982, 62)

Se constituye a través de este espíritu una relación ambigua con la angustia, de huida y de amor, pues he aquí que este mismo espíritu que se define en los dos libros objetos de este trabajo también encarna esta propia relación con respecto a la angustia, por un lado intenta huir de ella o esquemáticamente resignarse y por otro obstina en su condición como instrumento para encontrar una nueva fuente, al sentir la angustia, al administrarla el yo lírico busca por sus medios restablecer lo que considera inocente y en este ejercicio permanente se sostiene, sobrevive.

Kierkegaard en su libro trata ubica la angustia, en función de un “algo” que la genera (que pareciera una contradicción con el concepto original donde no existe un objeto como tal) y aquí sólo algunos ejemplos de este objeto: la angustia derivada del pecado original , la angustia de la falta de espíritu, angustia del bien o de lo demoníaco en relación con lo: “reservado” y lo vacío y aburrido. Y este último tipo de angustia es de la cual hablaremos en este trabajo, donde la angustia tiene un objeto concreto asociado con la monotonía, el vacío existencial del ser por un mundo que juzga como incierto o confuso o degradado.

Al reconocer la angustia por el pecado original, reconoce por tanto lo que se juzga como verdad; que atormenta a este hombre angustiado. Esta verdad se opone a que el mal quede oculto o a que se disimule; de esta forma se establece esta espiral de angustia al percibir el “mal cometido” en el pecado. El ser al descubrir su poder(es decir su capacidad de elección) y preso de esta angustia, antes del pecado sucumbe a ella, así lo menciona Kierkegaard, refiriéndose al pasaje bíblico de Adán y Eva según el libro del *Génesis*.

La prohibición- dice a continuación de lo transcrito más arriba- le angustia, pues la posibilidad despierta la libertad en él: lo que por la inocencia había pasado como la nada de la angustia, ha entrado ahora en él mismo y surge de nuevo ahora una nada: la posibilidad angustiosa de poder. Adán no tiene ninguna idea de qué es eso que puede....Se lo exige la posibilidad de poder, como una forma superior de la ignorancia y como una expresión superior de la angustia, porque este poder en sentido es y no es; porque ama y huye en sentido superior.(1982,96)

Pues este pecado original y la angustia producto de él tendrá su implementación en *Poeta en Nueva York*, a través de la restitución que se encarna por el sacrificio de seres inocentes, con miras a eliminar esta angustia del pecado del hombre moderno, lo mismo que en *Residencia en la tierra* se proyectará como la quema de lo horroroso y aunque allí no exista esta noción clara de Dios o de pecado, si se proyecta la idea de recuperar el centro puro del ser que incluso puede estar en las cosas inertes como lo observaremos en el capítulo siguiente. Y por el camino de la angustia y luego de la desesperación, Kierkegaard llega a la fe de la que habla en *Temor y temblor*: “la desesperación remite a la fe; la angustia se diluye en la elección” (Maheu, p. 14). Este temor y temblor del que habla en este libro así titulado-escrito en 1843 y predecesor al libro *El concepto de la angustia*, que recoge conceptualmente lo que habría tratado previamente en otros libros-, trata de la angustia no sólo con respecto a sí mismo, sino angustia ante Dios. El tiempo de la duda, de la paradoja es lo que se supera en función de la fe y es la historia no contada según el argumento de Kierkegaard en este libro, esta angustia es lo que se omite en la historia del patriarca, de Abraham sacrificando a su hijo: “Indudablemente María dio a luz al niño por un milagro, mas durante este evento fue como las demás mujeres; y este es el tiempo de la angustia, de la miseria y de la paradoja (1947, 73). Pues este tipo de la angustia y de la miseria sería el tiempo de lo humano, de lo cotidiano, donde Dios está ausente y la fe nace en medio de este conflicto; conflicto que se relaciona claramente en el mundo de las obras de Lorca y Neruda que son nuestro objeto de análisis; en el mundo de la miseria, incertidumbre, caos y confusión nace la fe.

Por tanto en Kierkegaard se configura a partir de la angustia la unión con la fe, como lo explica en el capítulo V de *El concepto de la angustia*: “Por fe entiendo yo aquí lo que en alguna parte designa Hegel muy justamente a su manera: la certeza interior que anticipa la infinitud” (183). En el sentido de lo mencionado por Kierkegaard, la fe implica una certeza de que existe algo infinito, algo que está en el más allá; acaso fe en la providencia, fe en Dios, a lo cual se debe apostar confiadamente: “Quien no quiere hundirse en la miseria de la finitud ha de lanzarse necesariamente y en el sentido más profundo sobre la infinitud.[...]Con ayuda de la fe educa la angustia a la individualidad a descansar en la Providencia”. (1982, 187)

Esta miseria de la finitud y por tanto miseria de lo humano prisionero en sus límites temporales y corpóreos, tiene una superación en virtud de la fe, que en el caso de Kierkegaard, resulta encontrarse en la providencia y en Dios. Esta búsqueda de Dios, en el sentido religioso está muy relacionada con la búsqueda planteada en *Poeta en Nueva York*, pero se aleja de la voluntad del hombre residenciario como lo intentaremos demostrar mas adelante, la voluntad del yo lírico de *Residencia en la tierra* se afilia al encuentro de una idea de eterno- retorno y de recuperación del centro del misterio por medio de su voluntad poética y de su amor a lo terrestre y tangible. La fe se posiciona entonces como la opositora a la fría razón, como la gran paradoja: “Qué inaudita paradoja es la fe, paradoja capaz de hacer de un crimen una acción santa y agradable a Dios, paradoja que devuelve a Abraham su hijo, paradoja que no puede reducirse a ningún razonamiento; porque la fe comienza precisamente donde acaba la razón” (1947, 59). En el contexto de los dos libros que estudiaremos esta lucha entre fe y razón tiene sus derivaciones respecto al comportamiento del yo lírico, del hablante de los poemas, quien constantemente iluminado por su razón y sus sentidos observa un mundo interior o exterior en decadencia, pero que sin embargo sostiene en medio de destrucciones su ejercicio poético que es a su vez su principal fe. En esta paradoja sostenida poema a poema se desarrolla el camino del hombre residenciario o la voz del niño que huye en *Poeta en Nueva York*. Este camino de la fe, que derrota la paradoja y la angustia y se opone a la razón es la ilusión del héroe trágico que persiste en cada ser: “Cuando un hombre emprende el camino, penoso en un sentido, del héroe trágico, muchos deben estar en condición de aconsejarlo; pero a quien sigue la estrecha senda de la fe nadie puede ayudarlo, nadie puede comprenderle. La fe es un milagro; sin embargo nadie está excluido; porque aquello en que toda vida humana halla unidad es la pasión y la fe es una pasión. (1947, 75).

Este héroe trágico en el contexto de las obras que estudiaremos es precisamente el yo lírico que dice “Sucede que me canso de ser hombre” en el caso de *Residencia en la tierra* o que se manifiesta como un “pulso herido que ronda las cosas del otro lado”, como en el caso de *Poeta en Nueva York* y ¿cuál es su tragedia?, es precisamente la asimilación de un mundo roto, descompuesto, confuso e incierto, al cual el poeta habla sin obtener necesariamente respuestas. Esta trayectoria o viaje del héroe trágico se ejecuta en una condición que se

percibe en ambas obras y que menciona Kierkegaard; como de dolorosa soledad y aislamiento que se bastan por sí mismas: “El caballero de la fe no tiene otro apoyo que él mismo; sufre por no poder hacerse comprender, pero no siente ninguna vana necesidad de guiar a otros. Su dolor es su seguridad; ignora el deseo vano, su alma es demasiado seria para eso”. (1947, 75). Parafaseando a Kierkegaard el alma del poeta es demasiado seria para detenerse en su propio dolor y aunque intenta guiar a otros como lo observaremos en las obras, no se constituye en su preocupación principal; cede a sus propios deseos individuales, concentrándose en ser el instrumento por medio del cual se ejecuta su dolorosa función, se ejecuta su acto poético.

La angustia implica, en resumen, según Kierkegaard una relación entre el pecado y la propia libertad individual. Esta angustia tiene una suerte de doble raíz, por un lado en la “nada”, en un objeto no identificable y por otro en la expresión máxima de la libertad individual, por el hecho mismo de la existencia y de ser humano o sea es “el vértigo de la libertad”, pero es al mismo tiempo un medio de salvación que conduce a la fe, a la verdad, que es por tanto su fuente de vida y su posibilidad salvadora, como lo expresa en *El concepto de la angustia*: “Es preciso encontrar una verdad, y la verdad es para mí hallar la idea por la que esté dispuesto a vivir y morir”(57) . Para Abraham esta idea es su propia fe, al romper con su propia ética, al entregar la vida de su hijo en función de lo innombrable y ajeno a la razón.

Ahora bien, ¿Cuál es esta verdad en *Residencia en la tierra* y en *Poeta en Nueva York*, por la que el yo lírico está dispuesto a morir?, justamente lo que intentaremos mostrar más adelante, es que esta propia angustia parte de una plena conciencia “libre” que el poeta asume, en su propio “vacío” existencial, que no sería “nada” utilizando el término de Kierkegaard, que sería lo inocente que yace en su interior o en el interior de las cosas que poseen tal naturaleza y a partir de este ejercicio de libertad, de comparación entre este mundo interior y el mundo exterior deforme, promulga una fe profunda en una restauración de este mismo origen, del “centro puro” para utilizar el término de Neruda, y este encuentro se efectúa a partir de su propia libertad y vocación poética. En función de este ejercicio, de esta búsqueda inclemente y a veces infructuosa, el poeta ha superado su propia

angustia, que es finalmente una consecuencia que el mismo se ha impuesto tocando los límites del vacío o del horror. Esta idea, esta voluntad, la misma búsqueda de lo puro es por lo que el poeta está dispuesto a vivir o morir, como lo menciona Kierkegaard, es su fe que ocurre en un estricto sentido de aislamiento, rodeada de dolor, como en el caso del caballero de la fe.

3.2 UNAMUNO: EN EL FONDO DEL ABISMO

Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo

Ortega y Gasset

La influencia de Kierkegaard en Unamuno es ampliamente conocida, traeremos acá, algunos temas asociados a su obra *Del sentimiento trágico de la vida*. La religiosidad de Unamuno nace al igual que la de Kierkegaard a partir de la angustia y la desesperación y sólo a través de permanecer en este “En el fondo del abismo”, para utilizar el nombre de un capítulo del libro de Unamuno, logra encontrar el ser su propia salvación.

La obra de Unamuno se localiza en la profunda dicotomía, contradicción insuperable, entre razón y sentimiento, dicotomía que no se resuelve con precisión y que define el sustento del ser. En esta relación ambigua, Unamuno parece decantar su posición a favor del sentimiento y más allá de esto, a favor de la fe misma, como lo describe en *Del sentimiento trágico de la vida*:

Nuestra filosofía, esto es, nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida, brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma. Y esta, como todo lo afectivo, tiene raíces subconscientes, inconscientes tal vez. No suelen ser nuestras ideas las que nos hacen optimistas o pesimistas, sino que es nuestro optimismo o nuestro pesimismo, de origen filosófico o patológico quizá, tanto el uno como el otro, el que hace nuestras ideas. El hombre, dicen, es un animal racional. No sé por qué no se haya dicho que es un animal afectivo o sentimental. Y acaso lo que de los demás animales le diferencia sea más el sentimiento que no la razón (6)

Este sentimiento es entonces lo que distingue al ser humano y lo que lo constituye en su esencia optimista o pesimista, pues este sentimiento que estudiaremos desde el punto de vista de las obras es el origen de nuestra ideas sean positivas o negativas; y este sentimiento

además se relaciona con la idea del amor, amor por lo inocente en el caso de Lorca o amor por lo terrestre en el caso de Neruda. Ahora bien el espíritu debe ser compartido con los demás, en un intento de apoderarse de ellos, de penetrar dentro de sus sentimientos, que es lo que menciona Unamuno y lo que persigue el yo lírico en las obras a través de su vocación poética: “Y es que hay que espiritualizarlo todo. Y esto se consigue dando a todos y a todo mi espíritu que más se acrecienta cuanto más lo reparto. Y dar mi espíritu es invadir el de los otros y adueñarme de ellos. En todo esto hay que creer con la fe, enseñenos lo que nos enseñare la razón”.(181)

Pero la fe misma, está plagada de incertidumbre, siendo su germen y su cultivo, justo en el combate mismo de razón y sentimiento, en el margen de la desesperanza que no es irracional.

Tal es la fe humana; tal fue la heroica fe que Sancho Panza tuvo en su amo el caballero Don Quijote de la Mancha, según creo haberlo mostrado en mi *Vida de Don Quijote y Sancho*, una fe a base de incertidumbre, de duda. Y es que Sancho Panza era hombre, hombre entero y verdadero y no era estúpido, pues sólo siéndolo hubiese creído, sin sombra de duda, en las locuras de su amo. Que a su vez tampoco creía en ellas de ese modo, pues tampoco, aunque loco, era estúpido. Era, en el fondo, un desesperado, como en esa mi susomentada obra creo haber demostrado. Y por ser un heroico desesperado, el héroe de la desesperación íntima y resignada, por eso es el eterno dechado de todo hombre cuya alma es un campo de batalla entre la razón y el deseo inmortal. Nuestro señor Don Quijote es el ejemplar del vitalista cuya fe se basa en incertidumbre, y Sancho lo es del racionalismo que duda de su razón. (104)

En esta batalla con lo imposible, con este sentimiento trágico irresoluble, se instaura el hombre con su grandeza, aún sabiéndose vencido, una lucha “en el fondo del abismo”, de antemano conducida hacia el fracaso: “La vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción” (15). Duda permanente y fracaso que son el material del que se nutre el yo lírico residenciario o de *Poeta en Nueva York*, su ejercicio positivo, resolutorio ocurre entonces a partir del mar de confusiones e incertidumbres; su voluntad poética se afirma y denuncia o se obstina en las más mínima esperanza, confiando a ciegas en su propio ejercicio, en su fe de encontrar el ángulo no visto de las cosas, de las sombras.

En esta línea, Unamuno establece que la conciencia misma, la razón del hombre es su enfermedad: “A parte de no haber una noción normativa de la salud, nadie ha probado que

el hombre tenga que ser naturalmente alegre. Es más: el hombre por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad”. (18) Esta relación conciencia-enfermedad-angustia la retomaremos particularmente en el caso de Neruda, para hablar de los elementos no humanos y por tanto no invadidos por la angustia, particularmente en el caso de los “tres cantos materiales”.

La angustia se percibe entonces por el dolor de ser y estar en la vida, el dolor nos revela nuestra existencia, nuestra alma. Este dolor se aprecia en diferentes grados, desde el dolor aparente hasta la congoja universal, instaurada en el plano religioso por su deseo de inmortalidad: “Aunque lo creamos por autoridad, no sabemos tener corazón, estómago o pulmones mientras no nos duelen, oprimen o angustian. Es el dolor físico, o siquiera la molestia, lo que nos revela la existencia de nuestras propias entrañas. Y así ocurre también con el dolor espiritual, con la angustia, pues no nos damos cuenta de tener alma hasta que esta nos duele”. (179)

La angustia definida de la manera anterior, se asocia con una sensibilidad vital en el ser; quien se angustia, tiene un alma y vive.

El dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues sólo sufriendo se es persona. Y es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor, la sangre universal o divina que por todos circula. Eso que llamamos voluntad, ¿qué es sino dolor? Y tiene el dolor sus grados, según se adentra; desde aquel dolor que flota en el mar de las apariencias, hasta la eterna congoja, la fuente del sentimiento trágico de la vida, que va a posarse en lo hondo de lo eterno, y allí despierta el consuelo; desde aquel dolor físico que nos hace retroceder el cuerpo hasta la congoja religiosa, que nos hace acostarnos en el seno de Dios y recibir allí el riego de sus lágrimas divinas. (174)

El dolor surge entonces como la sangre de la vida que nos iguala a todos y este dolor humano es el material poético de las dos obras objeto de este estudio, a Lorca le duele su inocencia perdida, la eliminación de los seres inocentes a favor de un sistema financiero profundamente desequilibrado, le duele la indolencia de las autoridades católicas y civiles, le duele lo no honesto, la febril arrogancia del mundo moderno. A Neruda le duele el mundo de manera más íntima y menos institucional, su dolor es una masa informe entre la duda, el desarraigo, la ruptura del mundo, el caos informe, la melancolía amorosa, el cuerpo y el desgaste generado por el tiempo incorruptible.

En este deseo de inmortalidad, se asocia la búsqueda incesante de Dios, búsqueda no estacionaria, en la esperanza y en la desesperanza de la angustia para poder explicar certeramente la vida del ser y a partir de allí se expliquen los sentimientos de bondad. Este deseo de inmortalidad, aplica particularmente en Neruda, como un ciclo de retorno entre vida y Muerte y en Lorca como una superación de los límites humanos; este último confía en Dios en su fe religiosa y se aferra a ella con firme decisión y de allí surge la esperanza y los sentimientos de bondad. Así define Unamuno la creencia en Dios: “Crear en Dios es anhelar que le haya y es además conducirse como si le hubiera; es vivir de ese anhelo y hacer de él nuestro íntimo resorte de acción. De este anhelo o hambre de divinidad surge la esperanza; de esta, la fe, y de la fe y la esperanza, la caridad; de ese anhelo arrancan los sentimientos de belleza, de finalidad, de bondad”. (157)

Para Neruda esta bondad como lo veremos adelante surge quemando lo horroroso humano, restituyendo el centro puro de las cosas, lo terrestre, pero prescindiendo de Dios como el concepto generado desde el punto de vista religioso. Para Unamuno, el arte se instaura precisamente en esta problemática, en este abismo, como un remedo de eternización para el espíritu y un descanso temporal de esta ansiedad del ser, descanso de una naturaleza irracional que captura el momento.

En el arte, en efecto, buscamos un remedo de eternización. Si en lo bello se aquieta un momento el espíritu, y descansa y se alivia, ya que no se le cura la congoja, es por ser lo bello revelación de lo eterno, de lo divino de las cosas, y la belleza no es sino la perpetuación de la momentaneidad. Que así como la verdad es el fin del conocimiento racional, así la belleza es el fin de la esperanza, acaso irracional en su fondo. (171)

Y allí entonces, usando a Unamuno llegaríamos a la idea de vocación poética en ambos libros; gracias al arte y a su vocación el yo lírico intenta capturar el momento angustiante y a partir de esta captura de lo momentáneo, funda su esperanza salvadora y se constituye en su fin; fin que es irracional porque el ciclo se repite de manera perpetua. La belleza o el arte serían el fin de la esperanza o mejor dicho la esperanza llevada a sus extremos y gracias al ejercicio el yo ha superado su angustia para desvanecerse nuevamente en ella y repetir el acto purificador que ocurre en medio de los dolores que invaden al poeta.

La idea de Unamuno de un ciclo permanente y eterno se esboza, sin que se defina completamente y volveremos sobre ella al revisar algún punto de *Residencia en la tierra*, la fe del yo lírico asume esta idea del ciclo vital, que casi siempre está rodeado de misterio y al que acude en nombre de energías invisibles o poderosas.

Nada se pierde, nada pasa del todo, pues que todo se perpetúa de una manera o de otra, y todo, luego de pasar por el tiempo, vuelve a la eternidad. Tiene el mundo temporal raíces en la eternidad, y allí está junto al ayer con el hoy y el mañana. Ante nosotros pasan las escenas como en un cinematógrafo, pero la cinta permanece una y entera más allá del tiempo.

Dicen los físicos que no se pierde un solo pedacito de materia ni un solo golpecito de fuerza, sino que uno y otro se transforman y transmiten persistiendo. ¿Y es que se pierde acaso forma alguna, por huidera que sea? Hay que creer -¡creerlo y esperarlo!- que tampoco, que en alguna parte quede archivada y perpetuada, que hay un espejo de eternidad en que se suman, sin perderse unas en otras, las imágenes todas que desfilan por el tiempo (171)

Esta idea de un ciclo vital permanente, por encima del tiempo destructor en Neruda o de la insana conducta de los hombres hipócritas, refleja una esperanza posible a través de la eternidad; puesto que en realidad nada se pierde o degrada de forma definitiva. Esta fe en el círculo vital aparece como conducta profética en Neruda, al disolver su angustia y sus sombras y el imperio del caos alrededor en virtud del “centro puro” y aparece en Lorca al destinar al sacrificio y a la quema de lo horroroso a fin de restituir la tierra que da frutos para todos y en este inmenso ciclo vital, el poeta, sangrante toma su lira y canta, que es lo que examinaremos en el capítulo siguiente.

4. APROXIMACIONES AL TRATAMIENTO DE LA ANGUSTIA

4.1 EL PUNTO DE PARTIDA

Desde el punto de vista práctico, este trabajo intenta a partir de la lectura de estos dos libros *Residencia en la tierra* y *Poeta en Nueva York*, distinguir desde la idea de la angustia del ser dos puntos focales: cuál es la fuente de la misma, y qué actitudes se manifiestan frente a ella. Dicho esto, las divisiones y poemas utilizados, conservan la siguiente estructura (ignorando los posibles problemas desde el punto de vista de ediciones, particularmente difíciles en el caso de *Poeta en Nueva York*). *Residencia en la tierra* se constituye de 55 poemas, agrupados de la siguiente manera:

- “Residencia en la tierra 1” (1925-1932). Las fechas corresponden, según Hernán Loyola, a la escritura de los poemas⁴:

SECCIÓN	POEMA
Sección I	1 Galope muerto
	2 Alianza
	3 Caballo de los sueños
	4 Débil del alba
	5 Unidad
	6 Sabor
	7 Ausencia de Joaquín
	8 Madrigal escrito en invierno
	9 Fantasma
	10 Lamento lento
	11 Colección nocturna
	12 Juntos nosotros
	13 Tiranía
	14 Serenata
	15 Diurno doliente
	16 Monzón de mayo
	17 Arte poética

⁴ La edición utilizada de *Residencia en la tierra* es de la editorial Random House Mondadori, Barcelona en septiembre de 2004. Prólogo de Abelardo Castillo y Notas de Hernán Loyola.

	18	Sistema sombrío
	19	Ángela adónica
	20	Sonata y destrucciones
Sección II	21	La noche del soldado
	21	Comunicaciones desmentidas
	22	El deshabitado
	23	El joven monarca
	24	Establecimientos nocturnos
	25	Entierro en el este
Sección III	26	Caballero solo
	27	Ritual de mis piernas
	28	El fantasma del buque de carga
	29	Tango del viudo
Sección IV	30	Cantares
	31	Trabajo frío
	32	Significa sombras

Tabla 1. Secciones y poemas Residencia en la tierra 1

En la sección I, compuesta por veinte poemas, los diez primeros están marcados, en palabras de Hernán Loyola, por el “signo de Chile”, bien porque fueron escritos antes del viaje de Neruda a Oriente o porque se refieren a figuras chilenas, como en el caso de “Ausencia de Joaquín” y “Madrigal escrito en invierno”. Destrucción, sombras, lamentos, confusión y pesada incertidumbre son el material que subyace a esta primera sección. La sección II corresponde a poemas escritos en prosa y referidos a la soledad y el destierro. La sección III hace alusión frecuente al tema erótico y la angustia en el plano sexual. La sección IV está dominada por la melancolía y la angustia metafísica.

- “Residencia en la tierra 2”(1933-1935):

SECCIÓN		POEMA
Sección I	33	Un día sobresale
	34	Sólo la muerte
	35	Barcarola
	36	El sur del océano
Sección II	37	Walking Around
	38	Despediente
	39	La calle destruida
	40	Melancolía en las familias

	41	Maternidad
	42	Enfermedades en mi casa
Sección III	43	Oda con un lamento
	44	Material nupcial
	45	Agua sexual
Sección IV: "Tres cantos materiales"	46	Entrada a la madera
	47	Apogeo del apio
	48	Estatuto del vino
Sección V	49	Oda a Federico García Lorca
	50	Alberto Rojas Giménez viene volando
	51	El desenterrado
Sección VI	52	El reloj caído en el mar
	53	Vuelve el otoño
	54	No hay olvido (sonata)
	55	Josie Bliss

Tabla 2. Secciones y poemas Residencia en la tierra 2

La sección I, escrita en Chile, está marcada por una recuperación de la energía vital, tras el retorno del viaje por Oriente. La sección II, que agrupa textos escritos en Buenos Aires y Madrid, está marcada por una situación familiar angustiante (enfermedades y desamor). En la sección III, escrita en Buenos Aires, el erotismo aflora de manera rotunda. Cronológica y espacialmente, 1933 y Buenos Aires señalan el primer encuentro entre Federico García Lorca y Pablo Neruda. La sección IV, de los "Tres cantos materiales", anuncia la restitución de la naturaleza y su poder. La sección V corresponde a homenajes de Neruda a tres poetas (García Lorca, Alberto Rojas Giménez y Villamediana). La última sección se agrupa bajo el signo de la recuperación del recuerdo: Josie Bliss, como mujer y metáfora de olvido.

Para *Poeta en Nueva York*, utilizo la siguiente estructura de división para sus 33⁵ poemas:

SECCIÓN		POEMA
Poemas de la soledad en Columbia University	1	Vuelta de paseo
	2	1910
	3	Fábula y rueda de los tres amigos

⁵ Para *Poeta en Nueva York*, empleo la edición de 1999, publicada por la editorial El Mundo, de la colección Las 100 Joyas del Milenio, con prólogo de Carlos Bousoño.

	4	Tu infancia en Menton
Los negros	5	Norma y paraíso de los negros
	6	El rey de Harlem
	7	Iglesia abandonada
Calles y sueños	8	Danza de la muerte
	9	Paisaje de la multitud que vomita
	10	Paisaje de la multitud que orina
	11	Asesinato
	12	Navidad en el Hudson
	13	Ciudad sin sueño
	14	Panorama ciego de Nueva York
	15	Nacimiento de Cristo
Poemas del lago Eden Mills	16	La aurora
	17	Poema doble del lago Eden
En la cabaña del Farmer	18	Cielo vivo
	19	El niño Stanton
	20	Vaca
Introducción a la muerte	21	Niña ahogada en el pozo
	22	Muerte
	22	Nocturno del hueco
	23	Paisaje con dos tumbas y un perro asirio
	24	Ruina
Vuelta a la ciudad	25	Luna y panorama de los insectos
	26	Nueva York
	27	Cementerio judío
Dos odas	28	Crucifixión
	29	Grito hacia Roma
Huida de Nueva York	30	Oda a Walt Whitman
	31	Pequeño vals vienés
El poeta llega a La Habana	32	Vals en las ramas
	33	Son de negros en Cuba

Tabla 3. Secciones y poemas Poeta en Nueva York

A partir de la lectura y relectura sucesivas de los poemas, intenté abordar los siguientes tópicos, asociados al tratamiento, la causa o la consecuencia de la angustia:

CATEGORÍA	RELACIÓN CON LA ANGUSTIA	DESCRIPCIÓN
Resignación y testigo	Solución	Referido a la imposibilidad de solución y conciencia del caos. El poeta es vigía o testigo de la destrucción. Corresponde por tanto a una noción pasiva frente a la angustia, el mundo se desborona sin remedio ante la tiranía de los seres, el tiempo y la muerte.
Hastío , fatiga, huida	Solución	Cansancio del mundo y de sí mismo. La respuesta frente a la angustia está asociada a la huida.
Confusión, inutilidad, incertidumbre e incompreensión	Causa-Consecuencia	Referido a una búsqueda infructuosa por comprender. Producto de la angustia el mundo y el ser se torna confuso, insensible, ciego, falta de solidaridad.
Angustia metafísica y misterio	Causa-Solución	Lo misterioso y metafísico se asume como origen-solución de la angustia.
Imposibilidad humana	Causa-Solución	En el plano humano, ausencia de soluciones frente a su angustia.
Podredumbre, horror, degradación	Causa	El mundo degradado, distorsionado en pesadillas y horrible es la fuente de angustia.
Sacrificio	Solución	El sacrificio religioso o poético como superación a la angustia existencial.
Equilibrio universal y cosmos	Causa	La angustia generada en función de la lucha del mundo artificial y el mundo natural.
Angustia y vocación poética	Solución	La vocación poética constituye una superación a la angustia del mundo y del ser.
Mutaciones	Solución	Seres y cosas se transforman como superación a la angustia y el horror.
Adaptaciones	Solución	Seres y cosas se adaptan, se mimetizan como superación a la angustia y el horror.
Monotonía, pesadez	Causa	La vida sin sentido y uniforme es la causa de la angustia.
Búsqueda de lo puro y del amor	Solución	La inocencia, la pureza y el amor como alternativas posibles a la angustia.
Denuncia ,combate, persistencia	Solución	La denuncia social de injusticias como actitud de superación frente a la angustia.
Muerte	Causa-Consecuencia-Solución	La muerte como causa-consecuencia de la angustia del ser y superación de la misma.
Soledad, olvido, abandono, ausencia, nostalgia	Causa	Desde el punto de vista intimista, las posibles causas de la angustia, por ausencia de alguien o algo.
Melancolía, llanto, dolor, sufrimiento	Consecuencia-Solución	La angustia se manifiesta en forma de llanto, dolor o sufrimiento, que a su vez son soluciones posibles en el plano negativo.
Angustia sexual	Causa	La identidad sexual y sus manifestaciones como fuente de la angustia.
Desarme del mundo	Causa	El estado caótico de las cosas del mundo configura la causa de la angustia.

Inmovilidad o movilidad sin tregua	Causa	La inercia, de eterno movimiento o eterno estatismo, es fuente de angustia
------------------------------------	-------	----------------------------------------------------------------------------

Tabla 4. Tópicos de la angustia

La clasificación anterior, totalmente subjetiva, fue mi guía para determinar las categorías particulares a tratar en esta tesis. La tabla siguiente, según mi lectura, muestra la cantidad de poemas de cada libro relacionados con cada una de estas categorías.

CATEGORÍA	RESIDENCIA EN LA TIERRA	POETA EN NUEVA YORK
Resignación y testigo	16	8
Hastío y fatiga	15	3
Confusión, inutilidad, incertidumbre e incomprensión	18	14
Angustia metafísica y misterio	28	10
Imposibilidad humana	11	7
Podredumbre, horror, degradación	14	15
Sacrificio	1	10
Equilibrio universal y cosmos	16	10
Angustia y vocación poética	13	7
Mutaciones	11	22
Adaptaciones	2	2
Monotonía, pesadez	5	0
Búsqueda de lo puro y del amor	8	16
Denuncia, combate, persistencia	11	12
Muerte	18	21
Soledad, olvido, abandono, ausencia, nostalgia	20	4
Melancolía, llanto, dolor, sufrimiento	21	20
Angustia sexual	6	5
Desarme del mundo	6	3
Inmovilidad o Movilidad sin tregua	10	1

Tabla 5. Tópicos de la angustia y su relación con las obras

Enfocados mis esfuerzos en los posibles intentos de superación a la angustia (y no en sus causas o consecuencias), a partir de la tabla anterior y realizando una nueva agrupación se desprenden las siguientes categorías por desarrollar:

CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN
Nociones Pasivas	Agrupar los tópicos en que la respuesta a la angustia es de naturaleza pasiva: por tanto agrupa las categorías resignación y testigo; hastío, fatiga, huida e imposibilidad humana; melancolía, llanto, dolor y sufrimiento.
Angustia metafísica y equilibrio universal	Lo misterioso y metafísico se asume como origen-solución de la angustia; lucha del mundo artificial y el mundo natural. Agrupa las categorías: angustia metafísica y misterio; equilibrio universal y cosmos.
Sacrificio, mutaciones y búsqueda de lo Puro	Seres y cosas son sacrificadas o transformadas en su naturaleza original como posible respuesta a la angustia y con miras a la restitución de los valores. Agrupa las categorías: sacrificio, mutaciones, adaptaciones, búsqueda de lo puro y del amor.
Denuncia y Vocación Poética	La superación de la angustia a través del ejercicio poético, que implica denuncia o persistencia. Agrupa las categorías: angustia y vocación poética; denuncia, combate, persistencia.
Muerte	La muerte frente a la angustia cumple un papel de causa, consecuencia y también superación de la misma. Por tanto requiere un tratamiento diferencial.

Tabla 6. Categorías de respuestas a la angustia.

Dicho esto, entramos al análisis comparativo de cada uno de los tópicos y cómo se manifiestan en las dos obras. El subcapítulo relacionado con la muerte se deja por fuera de este trabajo debido a su complejidad y extensión.

4.2 EVASIÓN DE LA ANGUSTIA: EL TESTIGO Y LAS OPERACIONES DE HUIDA

*como un párpado atrozmente levantado a la fuerza
estoy mirando*
Pablo Neruda

*Pero si alguien cierra los ojos,
¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!*
Federico Garcia Lorca

La observación y el estatismo ante un mundo que se desgarrar es lo que hemos calificado como noción pasiva ante la angustia, las páginas siguientes intentan mostrar con ejemplos como se evade la angustia a través de estas “nociones pasivas”, donde el yo poético es un testigo de la destrucción que asume la angustia en operaciones de huida reflejadas a través de la resignación, el aislamiento o el olvido. Esta actitud tiene sin embargo un matiz positivo de solidaridad con quienes comparten estos mismos sentimientos, además que el aislamiento es una condición necesaria para el caballero de la fe, como lo vimos en el capítulo donde recordábamos las enseñanzas de Kierkegaard.

Poeta en Nueva York se abre con el poema “Vuelta de paseo”, donde la voz del poeta muestra la impotencia ante un destino fatal, del cual no se tiene escapatoria. El poeta y su estado de angustia, se refleja también en el carácter deforme de los animales y los objetos. Sin mediar explicación alguna el yo lírico se anuncia como “asesinado por el cielo”, esta frase muestra de entrada una característica de resignación e impotencia ante un designio fatal; una carga impuesta por una fuerza superior, dijéramos ¿una fuerza maligna? que asesina:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos. (63)

La estrategia de resignación del yo lírico se cierra con el verso “dejaré crecer mis cabellos”, y el asesinato ocurre entre la dirección de la “sierpe” y la dirección del “cristal”, o sea, en

medio de fuerzas contradictorias: la sierpe, que representa la “fuerza del mal” a donde las cosas se dirigen (es decir, ya tienen su camino trazado), y el cristal, “la fuerza del bien”, lo que las formas “buscan”. El yo lírico acepta que es “asesinado por el cielo” en medio de las luchas del bien y el mal; el bien es una búsqueda, el mal es una certeza. Una de las causas de la angustia es precisamente esta confrontación y lo habíamos expuesto cuando estudiamos a Kierkegaard y la noción del pecado original, existe pecado porque existe la idea de la verdad, de la bondad y la resignación resulta ser la estrategia del yo lírico ante ésta. Pero este cansancio resignado se proyecta también exteriormente a los animales, a la naturaleza, a las formas que están desfiguradas, deformes o que no han completado su desarrollo; la resignación entonces parece completarse en una suerte de solidaridad o comunión con otros seres:

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos,

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.(63)

El “cansancio sordomudo” revela aún más la estrategia de huida y resignación ante la incapacidad para describir lo que se observa alrededor, desfigurado de su naturaleza original. El recurso de comparación se extrema hasta sus límites, ya que el mismo “cansancio” no puede calificarse como tal, no escucha, ni protesta, el cansancio se agota en él mismo y se resigna. La “mariposa ahogada en el tintero” se puede interpretar como la posibilidad perdida; por un lado “mariposa” es un símbolo de carácter positivo, que remite a lo puro, y “ahogada en el tintero” puede leerse como ahogada en lo artificial y, extremando la comparación, podría remitir a la incapacidad de la misma creación poética (símbolo: tintero) para salvaguardar lo que se considera como puro, o sea la mariposa. Esta destrucción de objetos y seres es, entonces, la perspectiva del yo lírico que no ofrece resistencia alguna y que se declara resignado y “asesinado por el cielo”, cabe aclarar acá que su actitud sin embargo, no es una actitud derrotista, a pesar de todo el poeta, enfrenta el problema.

La angustia está asociada igualmente a una fuerza superior que así como asesina al yo lírico desfigura seres y objetos, y ante la cual el ser que muda su rostro en un esfuerzo diario cae resignado ante lo inevitable, sin ninguna perspectiva de superación de la misma.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo! (63)

En la conferencia recital sobre *Poeta en Nueva York* dictada por Federico García Lorca a su regreso de su viaje a Nueva York en Granada, se expresaba de esta manera sobre este poema: "Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square, huía en este pequeño poema del inmenso ejército de ventanas donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de esas delicadas brisas que tercamente envía el mar sin tener jamás una respuesta". (2011,167)

La huida que describe Lorca es la huida de la frialdad del mundo moderno ("inmenso ejército de ventanas") y de la ausencia de raíces (o sea ausencia de sentido vital). Desde mi punto de vista, la huida toma la forma de una estrategia resignativa. Quien se resigna, generalmente huye del objeto que es su fuente de angustia, o sea la resignación es una forma de huir, de escaparse. Este ser resignado persiste, asume su angustia interior producto de esta contradicción entre bien y mal y proyecta su estado caótico a las cosas que observa desfiguradas y ante las cuales el origen de esta desfiguración no se aclara y no se resuelve. El yo lírico espera lo inevitable y asume un sostenimiento frente a la adversidad, que ocurre "en el fondo del abismo", para retomar las palabras de Unamuno. Hay entonces un yo resignado, acaso testigo que "deja crecer sus cabellos", en medio de su angustia. Pero, ¿Qué observa el testigo?. Solamente un destino cruel, inevitable, ligado íntimamente a la destrucción. Esta actitud resignada y en un estado de aislamiento es sin embargo una actitud que se realiza en función de la misma fe del poeta, él es entonces el "caballero de la fe" de Kierkegaard que asume su propio dolor y angustia, que ve la destrucción que trabaja en el mundo cotidiano y está solo en todo momento: "El caballero de la fe sólo dispone en todo y para todo de sí mismo: de ahí lo terrible de su situación. La mayor parte de los hombres viven en una obligación moral, postergando día a día el trabajo de cumplirla; pero jamás llegan a esta concentración apasionada a esta conciencia enérgica" (1947,88)

De carácter similar es “Galope Muerto” de *Residencia en la tierra*, en el cual se inaugura la visión de este mismo testigo de la angustia, resignado ante unas fuerzas incomprensibles, que no se pueden “abarcarse en esfuerzos humanos”, un testigo que además proclama su yo desmesurado y que de entrada se observa esclavo de algo vago e indescriptible. Aquí el tema relevante aparte de la noción del testigo es la conciencia de la identidad que ejerce el yo lírico, su identificación con su esfuerzo humano.

Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
entonces, como aleteo inmenso, encima,
como abejas muertas o números,
ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar
en multitudes, en lágrimas saliendo apenas,
y esfuerzos humanos, tormentas,
acciones negras descubiertas de repente
como hielos, desorden vasto,
oceánico, para mí que entro cantando
como con una espada entre indefensos. (22)

“entro cantando como con una espada entre indefensos”, esto es entra por vía de la creación poética a un medio ajeno a esta, y observe aquí la similitud con la “mariposa ahogada en el tintero” del poema “Vuelta de Paseo”. La poesía está ajena al medio: o no refleja la pureza o es hostil. Y en ambos poemas la actitud es resignada, resignada ante una fuerza hostil que asesina o un medio que el yo lírico no logra definir claramente, este “desorden vasto” de “Galope Muerto”. El testigo que ve este “desorden vasto”, esta “angustia ilocalizable”, huye en forma de resignación y a través de su aislamiento; comportamiento común en múltiples poemas de *Residencia en la tierra*, un ejemplo directo de éstos hay en *Sabor*:

De falsas astrologías, de costumbres un tanto lúgubres,
vertidas en lo inacabable y siempre llevadas al lado,
he conservado una tendencia, un sabor solitario. (26)

Este “sabor solitario” define la tendencia al aislamiento que sufre el testigo por no comprender entonces lo “inacabable”, por no entender las ciencias que no tienen asidero real: “falsas astrologías” y esta característica de aislamiento es inherente a su ser: “siempre llevadas al lado” y nuevamente el aislamiento se constituye en el material requerido para

“el caballero de la fe”, para el propio poeta. El aislamiento y la soledad entonces se implementa en los dos libros como una condición preliminar a su propia vocación poética; y persigue un afán de explicación a lo que ocurre en su mundo externo partiendo de su propia identidad o interioridad; el aislamiento en este sentido precede al auto reconocimiento.

Un ejemplo similar, donde se demuestra la imposibilidad de localización de esta angustia, se describe en “Monzón de mayo” de *Residencia en la tierra*, aquí lo que acecha, inspirado en este caso en un fenómeno natural: el viento de Mayo no tiene materia concreta y el testigo resignado no puede emprender acción alguna, puesto que el enemigo es desconocido y misterioso y ante el cual el testigo nuevamente se resigna:

Qué reposo emprender, qué pobre esperanza amar,
con tan débil llama y tan fugitivo fuego?
Contra qué levantar el hacha hambrienta?
De qué materia desposeer, huir de que rayo?.(37)

Aquí podríamos recordar el estado inicial de la angustia donde no hay un objeto identificable como tal, causante de esta, que es lo que menciona Kierkegaard como la afiliación con lo inocente, no hay nada concreto, asimilable en los sentidos que genere la angustia. Como el objeto de angustia es precisamente la nada, no existe por tanto una posibilidad real de huida, ni de acción humana vengativa, es la liquidación del sentimiento y la caída en el fondo del abismo de la que hablaba Unamuno; en este material terrible se concreta la ejecución de la fe poética, alimentada por dudas y desconciertos, sin encontrar ninguna paz o asidero posible, tal es el destino del día en el poema, que lo asumo nuevamente con la lucha del testigo en el fondo del abismo, lucha con la muerte, con lo estático, sin esperanza posible y sólo con su fe:

Ay, y es el destino de un día que fue esperado,
hacia el que corrían cartas, embarcaciones, negocios,
morir, sedentario y húmedo, sin su propio cielo. (137)

Otro ejemplo similar (y existen múltiples), asociado con las fuerzas misteriosas y el aislamiento, se describe en el poema “Unidad” de *Residencia en la tierra*; el testigo

resignado se desconcierta ante una unidad que lo atrapa, la fuente de su angustia es ilocalizable e insuperable: “imperio de confusas unidades”. El hombre es materia mínima ante la unidad de la naturaleza y los objetos y la angustia existencial simplemente sucede, producto de la confusión del ser, por tanto sólo existe en él como testigo, una contemplación de su propio aislamiento, que se “reúne rodeándome”:

Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo,
como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto.
Pienso, aislado en lo extenso de las estaciones,
central, rodeado de geografía silenciosa:
una temperatura parcial cae del cielo,
un extremo imperio de confusas unidades
Se reúne rodeándome. (26)

La expresión “trabajo sordamente” remite a la creación poética, calificándolo como un trabajo incansable, que no contempla el ruido exterior. Este aislamiento y trabajo resignado- se reiteran ampliamente, en *Residencia en la tierra*, como una vía de escape ante la angustia, casi siempre asociado a un intento de explicación de lo innombrable: “geografía silenciosa”; y , por qué no, de lo siniestro; pero este aislamiento obedece además a una conciencia superior, de que se hace parte de un universo más vasto que el del entorno y por ello la resignación resulta ser un forma de confianza, de compañía, porque dentro posee el germen de la esperanza que se implementa en el ejercicio poético. Volveremos al tema de la creación poética como superación de la angustia en un subcapítulo posterior.

Este testigo, entonces alude de manera permanente al “Yo” del poeta, que casi siempre sufre o es preso del misterio o de la destrucción y caos que observa alrededor y que ante la angustia su actitud es resignada. Por vía de la resignación desemboca en el llanto, en el lamento, como lo expresa en “Débil del alba” de *Residencia en la tierra*:

Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso,
entre el sabor creciente, poniendo el oído
en la pura circulación, en el aumento,
cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba,
a lo que surge vestido de cadenas y claveles,
yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales. (25)

Pero llorando y resignado, es consciente de su propio quehacer y sus sentidos se enfocan en la circulación vital de la vida, en el paso poderoso de los elementos materiales: cadenas, claveles. Como se observa en el último verso, el asomo de posibilidad humana ante un mundo que se desborona de forma implacable, está asociado con sobrellevar o sobrevivir a lo que queda de moralidad (que de forma anticipada, puede remitir de nuevo a la creación poética). Además, el testigo de la destrucción, ya no está mudo, sino que llora y se lamenta, de la misma forma como ocurre en “Enfermedades en mi casa” (este poema fue escrito en una situación personal de angustia de Neruda, causada por la enfermedad de su hija Malva Marina, ilustra la evolución desde la resignación al lamento). El llanto refleja también una actitud vital, profundamente humana que sostiene su lucha en el fondo del abismo.

a quién pedir por unos ojos del color de un mes frío,
y por un corazón del tamaño del trigo que vacila?

Escribo este poema que sólo es un lamento,
Solamente un lamento. (82)

La invocación con la pregunta: ¿a quién pedir por unos ojos del color de un mes de frío?, es nuevamente a lo insondable y misterioso, acaso ¿a un Dios? ¿a una presencia superior? que escapa por completo del control del yo lírico. Pues he aquí entonces la invocación al ciclo de eterno retorno de la vida de la cual mencionaba Unamuno en el capítulo anterior a la idea de lo que permanece por encima del tiempo y que se constituye en una oportunidad resolutoria.

El testigo de *Residencia en la tierra*, ingresa muy ocasionalmente en la escena, y esta actitud, dijéramos menos aislada, se observa principalmente en algunos pocos poemas de “Residencia en la tierra 2”, a partir de la sección II, un ejemplo de esto en los poemas “Walking Around” o “Melancolía en la familias”, donde el ser aislado y resignado, ha emprendido un viaje exterior, casi siempre lleno de frustración, viaje en el que reconoce el espacio, el escenario y por tanto la posibilidad de que la soledad, de que la resignación se haga en compañía de otros seres:

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro

navegando en un agua de origen y ceniza. (72)

Voy por las tardes, llego
lleno de lodo y muerte,
arrastrando la tierra y sus raíces,
y su vaga barriga en donde duermen
cadáveres con trigo,
metales, elefantes derrumbados. (77)

Un poco más esperanzadores y activos, son los reducidos contactos humanos posteriores como en “Estatuto del vino” o “Oda a Federico García Lorca”, la resignación entonces se hace comunal, con otras criaturas:

Estoy en medio de ese canto, en medio
del invierno que rueda por las calles,
estoy en medio de los bebedores,
con los ojos abiertos hacia olvidados sitios,
o recordando en delirante luto,
o durmiendo en cenizas derribado. (93)

En los poemas previos de “Residencia en la tierra 1”, el testigo es principalmente un espectador de este caos informe; en poquísimas ocasiones, actúa, ingresa a la escena (precisamente “Residencia en la tierra 1” está marcada por el viaje de Neruda a Asia Sudoriental y por sentirse aislado frente a un mundo que no comprende), Extraigo acá un par de únicos ejemplos de “La noche del soldado” o “Entierro en el este”.

Entonces, de cuando en cuando, visito muchachas de ojos y caderas jóvenes, seres en cuyo peinado brilla una flor amarilla como el relámpago. (43)

Yo trabajo de noche, rodeado de ciudad,
de pescadores, de alfareros, de difuntos quemados
con azafrán y frutas, envueltos en muselina escarlata.(47)

Pero a pesar de la reducción de los contactos humanos y de su aislamiento, el yo lírico lo que intenta responder es precisamente a una necesidad de comunicación que es en definitiva una forma de implementar su ejercicio poético y de reconocer su propia identidad. Estos seres humanos que muestra como extraños, sin embargo son su compañía, su superación del aislamiento o soledad.

La actitud de resignación del yo-testigo en *Poeta en Nueva York* tiene, como lo vimos en “Vuelta de paseo”, explicación en la angustia generada por el misterio, que Lorca asocia continuamente con el vacío, o los otros sistemas, un ejemplo de esto se observa en “1910” o en “Panorama ciego de Nueva York”.

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su pulso encuentran su vacío. (64)

El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas
es una pequeña quemadura infinita
en los ojos inocentes de los otros sistemas. (86)

El yo lírico proclama que las cosas buscan su origen y encuentran el misterio como respuesta, y el dolor que nos mantiene despiertos está asociado con “otros sistemas” de los cuales somos ajenos, una idea similar al concepto de misterio que esbozábamos en *Residencia en la tierra*. Previamente el poema decía que el dolor no está presente en el espíritu, ni en nuestras vidas; está por tanto en el reino del misterio y no podemos encontrarlo fácilmente, así lo anuncia el yo lírico en este mismo poema:

Yo muchas veces me he perdido
para buscar la quemadura que mantiene despierta las cosas
y sólo he encontrado marineros echados sobre las barandillas
y pequeñas criaturas del cielo enterradas bajo la nieve. (86)

El aislamiento que se observa en *Residencia en la tierra*, y que desemboca en el llanto y el lamento, corresponde al mismo comportamiento del testigo de *Poeta en Nueva York*, si bien, éste es un testigo resignado ante la angustia generada por la presencia misteriosa, este testigo ingresa mucho más a la escena, ingresa constantemente a las calles de la ciudad, como se observa en “Paisaje de la multitud que vomita”:

Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita. (80)

El yo no sólo ve el mundo y las gentes en desequilibrio, sino que participa de este mundo; en “Danza de la muerte” de *Poeta en Nueva York*, este yo resignado observa el combate entre el mundo artificial-moderno, representado en las ventanas, y la naturaleza representada en la noche:

Yo estaba en la terraza luchando con la luna.
Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche. (78)

Este testigo-partícipe de la destrucción, le grita al espectador, le anuncia el combate entre la naturaleza y la ciudad moderna:

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Cómo escupe veneno de bosque
por la angustia imperfecta de Nueva York!. (79)

La resignación del testigo en *Poeta en Nueva York*, no sólo desemboca en llanto, sino en grito, en grito de denuncia. El aislamiento en *Poeta en Nueva York* presenta una moción asociada con el grito por la libertad individual, la angustia se evade a través de este aislamiento que revela una conciencia de su soledad, muestra de ello encontramos en “Poema doble del lago Eden”:

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
quiero mi libertad, mi amor humano
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
¡Mi amor humano!. (90)

El verso “en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera”, remite de manera directa al aislamiento y a la soledad que requiere este ser angustiado. Aislamiento como evasión de su angustia, pero también como condición requerida por el caballero de la fe que ejerce su voluntad poética. El yo angustiado de *Poeta en Nueva York*, aislado por decisión propia, se resigna, grita de forma desesperada contra el objeto fuente de su angustia (pérdida de libertad), que es una manifestación de la búsqueda furiosa de su identidad poética y el “amor humano” también indica esta búsqueda de lo colectivo que se proclama desde el aislamiento. Aunque nuestro trabajo se enmarca en la idea de la evasión de la angustia, vale la pena preguntarnos, en el caso de *Poeta en Nueva York*, ¿cuál es la fuente de su angustia? A parte del “cielo” que lo asesina y la remisión a las posibles fuerzas misteriosas, el testigo de la angustia tiene un motivo adicional, concreto, y es el mundo moderno representado en la ciudad, tal como se observa en el poema “Ciudad sin sueño” donde se le da a la ciudad un calificativo humano: “sin sueño”, o sea, ciudad sin descanso. En esta ciudad, nadie espera el cielo o duerme por el cielo, sin embargo aparece nuevamente la visión de un

testigo que permanece con los ojos abiertos ante el horror del mundo. Pero, este testigo, ¿qué puede ver con los ojos abiertos? Nada, sólo veneno, copas falsas, calaveras; éste es el espectáculo de la vida consciente. Ésta es la alerta que hay que sostener, la alerta por la presencia de la muerte. Dolor perpetuo, sin descanso, y nuevamente su actitud es de resignación.

No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.
No duerme nadie. (85)

Esta alerta se relaciona, desde mi punto de vista, con la noción de testigo de la destrucción del mundo, actitud similar a la de Neruda en “Agua sexual”; el observador se ve obligado a permanecer resignado, con los ojos abiertos, ante lo que percibe como insoportable:

No duerme nadie.
Pero si alguien cierra los ojos,
¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!
Haya un panorama de ojos abiertos
y amargas llagas encendidas. (85)

El horror observado así, de manera objetiva e implacable, también se muestra en “Poema doble del lago Eden” de *Poeta en Nueva York*:

Yo sé el uso más secreto
que tiene un viejo alfiler oxidado
y sé del horror de unos ojos despiertos
sobre la superficie concreta del plato.(90)

La similitud de la actitud pasiva de contemplación de este testigo resignado, en *Residencia en la tierra*, se observa, como lo mencionaba, en el poema “Agua sexual”, que remitiendo a la angustia sexual transfiere el sentido de una contemplación egoísta: el testigo observa la maldad, la destrucción; ve (aún a su pesar, aún en contra de su deseo) y oye goterones insistentes, ¿de qué material? de un material físico, que se relaciona con las materias informes y amenazantes. El yo lírico observa gotas y escucha “un pegarse de carne y piernas amarillas”, sin encontrar un lugar posible donde ubicarse. La angustia sexual de este testigo, es de nuevo también la angustia del individuo que no se adapta, que no concreta, que está presa de sus sentidos, obligado a mirar pasivamente, pero a reconocerse carnal, material, elemental:

como un párpado atrozmente levantado a la fuerza
estoy mirando. (86)

Esta fuerza es superior a él, es una especie de cárcel para el individuo que se implementa en un mundo material de gelatina, espermas, medusas, que atraviesa al individuo, la resignación es entonces generada por esta profunda fuerza material misteriosa:

Y aunque cierre los ojos y me cubra el corazón enteramente,
veo caer un agua sorda,
a goterones sordos.
Es como un huracán de gelatina,
como una catarata de espermas y medusas.
Veo correr un arco iris turbio.
Veo pasar sus aguas a través de los huesos. (87)

Este testigo resignado es explícitamente anunciado en “Sistema sombrío” de *Residencia en la tierra*, que resume de manera categórica su actitud: insensibilidad, ceguera y condena; observé además en los versos siguientes el tema de la “substitución de los rostros” como una mecánica de mutación o transferencia, el esfuerzo de cambio inútil que hace el ser y que compartíamos en “Vuelta de paseo” de *Poeta en Nueva York*.

Así, pues, como un vigía tornado insensible y ciego,
incrédulo y condenado a un doloroso acecho,
frente a la pared en que cada día del tiempo se une,
mis rostros diferentes se arriman y encadenan
como grandes flores pálidas y pesadas
tenazmente substituidas y difuntas.(39)

Ahora bien, retomando “Ciudad sin sueño”, de *Poeta en Nueva York*, la cárcel, en este caso pertenece, no a los sentidos o a lo físico como veíamos en “Agua sexual”, sino en general al mundo exterior, un mundo simulado, teatro, irrealidad y pesadilla.

Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienas,
abrid los escotillones para que vea bajo la luna
las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros.(85)

El “exceso de musgo en las sienas”, puede interpretarse como un estado de enfermedad o angustia del ser y sobre el cual se intenta “abrir los escotillones para que vea bajo la luna”, sugiere que en este caso se abra la puerta que hay en el suelo(escotillón), remitiendo tal vez a que el ser busca abrirse al mundo, después de su aislamiento, pero lo que observa este ser,

como lo mencionamos previamente, es precisamente el horror y la falsedad del mundo. Siguiendo la conducta del libro, en este mismo poema se anticipa el triunfo de la naturaleza, por tanto la actitud resignada de testigo, que se insinúa como evasión de la angustia, se transforma en venganza de la naturaleza ante el hombre impúdico.

La huida como posible respuesta a la angustia está presente en la “Oda al Rey de Harlem”, Este poema, dedicado al barrio “Harlem” en Nueva York, donde Lorca encuentra principalmente la raza negra, a la cual defiende y admira, representa la visión de un rey negro en un rito vergonzoso e inútil; este rito se utiliza para comparar con el hecho de que los negros quieran perder sus raíces, su esencia vital, presos ante un mundo eventualmente dominado por los blancos. Aquí aparece explícitamente el tema de huida, puesto que el yo lírico proclama la huida como una respuesta ante lo que percibe como injusto. Esta huida tiene una consecuencia implícita, asociada con un deseo de venganza, que en la lógica de Lorca implica una restitución de la naturaleza y de lo inocente y puro, como lo estudiaremos adelante. He aquí entonces la fuerza del combate, en el fondo del abismo como lo expresaría Unamuno:

¡Hay que huir!
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.(72)

Vale la pena detenernos específicamente en *Poeta en Nueva York*, puesto que el libro define explícitamente una sección denominada “Huida de Nueva York: Dos vales hacia la civilización”, que agrupa los poemas “Pequeño vals vienés” y “Vals en las ramas”, en los cuales el tono lírico cambia, desde la percepción de un mundo angustiante y caótico hasta un mundo sencillo y armónico que implica la recuperación de la alegría del yo lírico y de la “real civilización”. Para Lorca, este momento implica la salida de Nueva York y su viaje a Cuba, país que él relaciona según sus biógrafos⁶, con su extrañada Andalucía y en el cual terminara de recuperar su energía vital. Esta “huida” de Nueva York podemos interpretarla

⁶ Como en el caso de Ian Gibson o Jose Luis Cano

como una evasión de la angustia, puesto que el yo lírico ha podido tomar distancia del objeto que la genera.

Pero la causa de la angustia que siente este ser resignado en *Residencia en la tierra* se asocia además con lo invencible y misterioso, con lo siniestro; esto sucede por ejemplo en “Ritual de mis piernas”, donde el cuerpo está prisionero y acentúa la melancolía y aislamiento del ser.

Y mi cuerpo vive entre y bajo tantas cosas abatido,
con un pensamiento fijo de esclavitud y de cadenas. (51)

Por tanto, entre el cuerpo representado en las piernas y el mundo exterior terrestre surge esta contradicción, esta angustia que se constituye en una lucha permanente de dos mundos enfrentados sin remedio y sin posibilidad humana de resolución. Esta lucha entre lo corpóreo y el espíritu, constituye la búsqueda de la identidad del poeta que nuevamente sucede en el fondo del abismo, al igual que la lucha entre fe y razón y en el contexto de nuestro análisis entre voluntad poética y resignación que finalmente se conjugan en el poema, recupero acá esta lucha que declara Unamuno: “Más he aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos”(125). En el extremo de lo solitario y entre la vida y la tierra crece la lucha por lo misterioso, invencible y enemigo:

extremando lo aislado y lo solitario de mi ser,
algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra,
algo abiertamente invencible y enemigo. (52)

Se invoca a lo invencible y lo enemigo, que en este caso es lo desconocido, lo amenazante y que se retoma en diversos apartes como en “La calle destruida”, donde los elementos se llenan de un sabor mortal y húmedo; el polvo y la lluvia roen la pintura, el color, los anillos y toda la vida; pero este desgaste del elemento material no necesariamente implica una noción negativa, puesto que el desgaste se relaciona con una preparación de lo impuro, de lo gastado, que es el material relevante de la creación poética en Neruda; a pesar de lo contaminado de sus materiales y precisamente por ello el poeta constituye su canto.

todo se cubre de un sabor mortal
a retroceso y humedad y herida. (76)

Las cosas se llenan de una presencia siniestra, que anula el movimiento, la circulación; se abre una herida profunda e indescifrable, intangible y confusa, inmensa como el mar o las olas, que arrastra lo bello, lo puro. Noción pasiva de la angustia y sufrimiento intenso:

Ola de rosas rotas y agujeros! Futuro
de la vena olorosa! Objetos sin piedad!
Nadie circule! Nadie abra los brazos
dentro del agua ciega!
Oh movimiento, oh nombre malherido,
oh cucharada de viento confuso
y color azotado! Oh herida en donde caen
hasta morir las guitarras azules!. (76)

Lo siniestro que veíamos de *Residencia en la tierra*, como otra causa de la angustia y afianzamiento del carácter resignado del testigo, tiene su contrapuesto en *Poeta en Nueva York*, donde la noción siniestra está concretamente señalada en los seres humanos y los sistemas declarados por estos seres, que han asesinado la naturaleza y socavado las fuerzas de los más débiles. Si bien en *Residencia en la tierra* lo siniestro está principalmente relacionado con lo confuso, desgastado e informe, la muerte, lo misterioso, subterráneo, submarino que anticipa al caos; la visión principal de *Poeta en Nueva York* se centra en vincular lo siniestro de forma más concreta al sistema humano, religioso e inclusive al capitalismo y la modernidad que ha roto la naturaleza, dando una menor importancia a la asociación de lo siniestro con el plano de lo misterioso o metafísico. Ejemplo de esto se percibe en el poema “Nueva York: Oficina y denuncia”:

No es el infierno, es la calle.
No es la muerte. Es la tienda de frutas. (108)

Vale aclarar que esta asociación de lo siniestro con los sistemas humanos (entiéndase en el sentido de las construcciones que ha generado el ser humano y que promueven la desigualdad y la injusticia: como el sistema financiero, religioso, burocrático) en *Residencia en la tierra*, tiene algunos equivalentes en poemas como “Walking around”, y observo la relación con el notario o la monja, en alusión directa a la burocracia o al sistema religioso.

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.(72)

La noción de siniestro implica una noción de lo maligno, que recuerda la idea del bien y el mal, la idea del pecado original de la que hablaba Kierkegaard; la angustia derivada de este pecado es la angustia que el yo lírico superaría en una restitución de los valores fundamentales y a partir de su fe en la voluntad poética. Ante lo siniestro el testigo no sólo se resigna, anticipa un intento de purificación, un intento de eliminación de lo horroroso, como lo explicaremos en un subcapítulo siguiente; su fe lo mueve a la acción sin saber el éxito de sus resultados, tal como actúa el verdadero caballero de la fe.

Pero si el objeto de la angustia yace en lo siniestro, otra fuente no menor está en la angustia sentimental del individuo, ante la cual casi siempre actúa de manera resignada; el yo lírico es un animal sentimental y su sentimiento relevante es precisamente su relación con el sentimiento del amor, objeto concreto de su angustia en ambos libros; a través de la compañía, del amor, el sentimiento de soledad, incomunicación y aislamiento se matiza, pero el amor produce dolor y el dolor es la materia constitutiva de su lucha, a partir de la cual el individuo resignado encuentra su oportunidad salvadora, así como lo expresa Kierkegaard: “su dolor es su seguridad; ignora el deseo vano, su alma es demasiado seria para eso”. (1947, 75)

En el plano amoroso, nos detendremos puntualmente para ubicar la fuente de la angustia centrando la temática exclusivamente en la nostalgia del amor perdido, tema común a los dos libros; particularmente en *Residencia en la tierra* este amor perdido está asociado principalmente con la figura de Josie Bliss, la amante birmana de Neruda. En el caso de *Poeta en Nueva York*, el tema amoroso surge casi siempre a manera de intertextos o versos de sutil evocación, donde podríamos relacionar, conocidas las circunstancias particulares del poeta, este dolor producto del desengaño amoroso con la ruptura de la relación de Lorca con el escultor Emilio Aladrén antes de su viaje a Nueva York.

En *Residencia en la tierra* la figura de Josie Bliss muestra su influencia desde el adolorido “Tango del viudo” hasta el poema final “Josye Bliss” y concreta a mi juicio la operación

que evade esta angustia y que se insinúa como resolución final: la operación de olvido; no se puede concluir que este yo lírico al final del viaje residencial haya olvidado por completo, pero ha permanecido en este intento. Es decir, el sentimiento amoroso que genera un dolor y una angustia persistentes, se intenta resolver en una operación tormentosa y repleta de incertidumbre que debería finalizar en la extirpación del recuerdo y en la consumación del olvido. La lucha del yo residencial en este plano es la lucha por consumir esta operación, y esta operación se traslada desde el plano amoroso e íntimo al plano más general y existencial del ser. La operación de olvido inicia en “Tango del viudo”, ilustrando el profundo dolor que genera la ausencia del ser amado, dolor que se transfiere al tiempo y a las estaciones que se tornan crueles y lúgubres y que nos remite nuevamente a lo extraño, ajeno, siniestro:

Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrar,
y qué amenazadores me parecen los nombres de los meses,
y la palabra invierno qué sonido de tambor lúgubre tiene.(55)

Para ilustrar la naturaleza de esta lucha por el olvido precisamente el poema “No hay olvido (sonata)” se ubica en la imposibilidad de esta operación, en el intento frustrado. Nuevas cadenas que acentúan la operación sobre la cual actúa el caballero de la fe.

hay tantos muertos,
y tantos malecones que el sol rojo partía,
y tantas cabezas que golpean los buques,
y tantas manos que han encerrado besos,
y tantas cosas que quiero olvidar.(108)

Esta lucha se cierra con el poema “Josie Bliss” y durante este proceso el yo lírico ha eliminado el recuerdo amargo y doloroso y ha vencido su angustia manteniendo el azul del recuerdo y su dulzura, manteniendo este material “vagamente invencible”, frase que encierra la profunda contradicción de la operación olvido.

Ahí están, ahí están
Los besos arrastrados por el polvo junto a un triste navío,
ahí están las sonrisas desaparecidas, los trajes que una mano
sacude llamando el alba:
parece que la boca de la muerte no quiere morder rostros,
dedos, palabras, ojos:
ahí están otra vez como grandes peces que completan el cielo

con su azul material vagamente invencible. (109)

En *Poeta en Nueva York*, esta operación de olvido surge a través de intertextos o evocaciones puntuales que recuerdan el dolor del desengaño amoroso y su proceso. El primer poema del libro, “Vuelta de paseo”, contiene un epígrafe de Luis Cernuda, que no logro relacionar directamente con el objeto del poema, pero que define en paralelo, la angustia que se percibe por la ausencia del amor perdido:

Furia color de amor,
amor color de olvido

Furia y pasión que generan amor, amor que debe generar olvido. Ahora bien, el amado toma forma específica en “Tu infancia en Menton”, poema de evocación de la infancia y del amor perdido; nuevamente resignación elaborada en el plano sentimental, por la ausencia de la compañía:

Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,
con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas. (67)

Este desengaño amoroso, es la máscara rota, la inocencia del ser amado que el yo lírico juzga como perdida. Más adelante, en la sección “Calles y sueños” y antes del poema “Danza de la muerte”, encontramos el siguiente verso de Vicente Aleixandre que evidencia nuevamente el estado anímico del yo lírico, la nostalgia del amor que se busca y no se encuentra:

Un pájaro de papel en el pecho
dice que el tiempo de los besos no ha llegado. (76)

El tiempo de los besos es precisamente el tiempo del amor que aún no llega y un pájaro de papel en el pecho (significa que la nostalgia tiene una connotación de artificialidad, puesto que el amor esta no presente, no real, por ello el pájaro es de papel) es la señal que indica esta ausencia y es causa de un profundo dolor, de una señal de herida, como se indica en el poema “Navidad en el Hudson”:

¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo! (83)

La cumbre del dolor se expresa entonces en el poema “Nocturno del hueco”, allí la resignación por el amor que se ha llevado el tiempo: “Para ver que todo se ha ido”, y la anticipación del olvido en medio de la compasión, la resignación entonces obedece al amor vacío:

Para ver que todo se ha ido
¡amor inexpugnable, amor huido!
No, no me des tu hueco
¡que ya va por el aire el mío!
¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!
Para ver que todo se ha ido. (100)

Pero, ¿podríamos decir que logra imponerse el olvido, ante la angustia que genera el desengaño amoroso?, es una pregunta que no se cierra de forma puntual y mi punto de vista indica que efectivamente hay un intento de cierre. Lo que observo aquí es que todo este ciclo doloroso parece finalizar en el poema “Luna y panorama de los insectos”, que tiene el subtítulo “Poema de amor”, y que precisamente canta al amor, como oportunidad salvadora, asociándolo con la luna y el paisaje nocturno y descolorido:

y mi amor que no es un caballo ni una quemadura
Criatura de pecho devorado.
¡Mi amor! (105)

Que el amor no sea “caballo o quemadura”, elimina el elemento pasional y el elemento doloroso, el amor es una “criatura de pecho devorado”, o sea el amor inocente se mantiene a pesar del esfuerzo que los seres y las circunstancias externas hacen para destruirlo (para devorarlo); nuevamente surge la oportunidad salvadora, la verdad, en este caso representada en el amor inocente, por la cual el individuo decide vivir o morir, siguiendo nuevamente a Kierkegaard: “Es preciso encontrar una verdad, y la verdad es para mí hallar la idea por la que esté dispuesto a vivir y morir”(1982, 57)

A mi juicio, en esta operación esperanzadora, se cierra el ciclo del olvido, intentando eliminar, como en el caso de *Residencia en la tierra*, el dolor original. Este sentimiento de esperanza es precisamente el espíritu del epígrafe de Espronceda que precede al poema:

La luna en el mar riela,
 en la lona gime el viento,
 y alza en blando movimiento
 olas de plata y azul. (104)

A manera de conclusión la siguiente tabla intenta resumir los aspectos más relevantes que hemos tratado en este subcapítulo:

RESIDENCIA EN LA TIERRA	POETA EN NUEVA YORK
La angustia que se origina en múltiples causas se evade a través de un testigo del caos que se aísla y se resigna.	La angustia que se origina en el misterio se evade a través de un testigo que se aísla y se resigna.
Lo siniestro causa la angustia y está asociado al misterio, a lo subterráneo y submarino, a la muerte, a la confusión y tiranía del tiempo.	Lo siniestro causa angustia, su origen es principalmente en el mundo moderno, el mundo exterior de la calle. Por esto el testigo participa en la escena.
La resignación como conducta general, puede desembocar en llanto y lamento.	La resignación puede transformarse desde el llanto al grito y la denuncia.
No hay una noción específica de huida porque la causa de angustia muda constantemente.	La huida se representa, como huir de la ciudad de Nueva York, puesto que es el objeto más claro de angustia.
El olvido se configura como una operación explícita que se aborda durante todo el libro para explicar la angustia por la nostalgia del amor perdido.	El olvido se configura como operación sutil e implícita como rescate de la angustia por el desengaño amoroso.

Tabla 7. Evasión de la angustia en Poeta en Nueva York y Residencia en la tierra

La actitud resignada y aislada del testigo como solución a la angustia en *Poeta en Nueva York* está asociada con elementos ya identificados: contemplación del horror, artificialidad del mundo y sistemas humanos injustos, junto con una angustia derivada también de una situación sentimental, que evoca con frecuencia el amor perdido o la infancia. Esta resignación o imposibilidad humana se utiliza con cierta frecuencia para denominar los misterios a los cuales no se tiene acceso: “los otros sistemas”, “el cielo”; esta imposibilidad causa la angustia, pero no parece ser su motor principal. La fuente principal parece ubicarse en la denominación de lo siniestro, pero no relacionado exclusivamente en el terreno del

misterio sino principalmente en los sistemas humanos: entiéndase, capitalismo, burocracia, religión e injusticia social. Es por ello, que este resignado de *Poeta en Nueva York*, tiene una presencia más participativa en las calles, en la escena: danza con la muerte, corona al rey ridículo de Harlem, grita al edificio y su resignación desencadena desde el llanto hasta el grito, y la denuncia, como lo veremos más adelante. Al ubicar la angustia en un plano más concreto, como es la ciudad de Nueva York, objeto principal del poemario, este testigo finalmente huye, como se observa en la sección final del libro.

La huida, por el contrario en *Residencia en la tierra*, toma la forma de aislamiento y resignación. No es posible huir explícitamente, puesto que la angustia es causada por diferentes fuentes y no se puede asociar principalmente con un objeto “exterior”, que es el caso de la ciudad de Nueva York para Lorca, donde se ubica exactamente el mundo artificial y del cual se debe huir. Para Neruda, esta “ubicación” de la angustia tiene componentes diversos: desde la imposibilidad de la comunicación, a la fractura del ser, la búsqueda incesante y la concentración en el yo que deforma el mundo exterior y convierte la angustia en una mancha compleja, inubicable entre los sentimientos, la metafísica, la naturaleza, el sistema social y el cuerpo. La podredumbre, la confusión, la inutilidad, la incertidumbre, el hastío, la tiranía del tiempo y cierto caos íntimo y universal son, quizás, las raíces de la angustia en *Residencia en la tierra* y la noción pasiva y resignada del testigo es un tema recurrente; un testigo habituado a la confusión y a lo invencible que permanece con los ojos abiertos y que revela un materialismo donde la transcendencia del ser no parece ser una preocupación puesto que prima una visión del yo-ahora, en la tierra. Este materialismo insinúa un comportamiento de este yo-lírico, donde prima su espacio terrestre, su yo y su preocupación por su residencia en la tierra (acaso egoísta?), el hombre residenciario podríamos afirmar que carece de fe en Dios-o por lo menos del Dios monoteísta y católico-, la fe como nos la enseña Kierkegaard está ausente de su relato, cosa distinta sucede en el caso de *Poeta en Nueva York* donde las alusiones al sacrificio religioso y a la figura de Cristo son constantes, como lo veremos en un capítulo posterior. La resignación del testigo residenciario desembocara en lamento o llanto como lo explicábamos en su momento.

La operación “deseada” de olvido, como superación de la nostalgia del amor perdido y de la angustia que esto genera, se trata de manera similar en ambos libros. En *Residencia en la tierra* a través de esta operación se intenta eliminar el dolor amoroso que genera el recuerdo de la amante birmana Josie Bliss, concentrándose en el aspecto positivo del recuerdo, el “color azul de exterminadas fotografías”. Es difícil precisar que el yo lírico logre concretar esta operación, pero es evidente el intento persistente por lograrlo, es esta su lucha desde el poema “Tango del viudo”, pasando por “No hay olvido (sonata)”. Lo determinante en esta operación es que este conflicto no sólo es de naturaleza íntima o amorosa, sino que se traslada al esfuerzo general que hace el yo lírico preso de su angustia. En *Poeta en Nueva York*, esta operación de olvido se implementa de forma casi siempre críptica, por la nostalgia del amor o de la niñez, a través de intertextos o sutiles invocaciones. ¿Logra el yo lírico de Poeta en Nueva York, olvidar su desengaño amoroso? la respuesta queda en el aire, existe como en *Residencia en la tierra* un interés marcado por lograr este olvido y la huida final de Nueva York, el cambio radical en el tono de los poemas finales, parece insinuar que la operación ha dado sus frutos.

En general, el yo lírico de *Poeta en Nueva York* o de *Residencia en la tierra* que ve el caos informe, la destrucción y la esterilidad del acto humano no parece encontrar una salida definitiva que resuelva su angustia y acomete la tarea ya en operaciones que son de aislamiento, resignación, olvido o huida ante la realidad interna-externa que la genera. Pero ya lo insinuábamos esta resignación remite a una idea de solidaridad y a una intuición de obedecer a un orden superior de las cosas y de los elementos; se evoca de forma indirecta la idea de un gran ciclo vital restaurador por medio del cual se explicaría y superaría la angustia en un plano positivo, recordando a Unamuno: “Nada se pierde, nada pasa del todo, pues que todo se perpetúa de una manera o de otra, y todo, luego de pasar por el tiempo, vuelve a la eternidad. Tiene el mundo temporal raíces en la eternidad, y allí está junto al ayer con el hoy y el mañana”(171). El aislamiento a su vez es una condición necesaria que el caballero de la fe asume para encontrar las respuestas en el fondo del abismo a través de su ejercicio poético y la restitución de lo puro. La huida y el olvido representan soluciones esperanzadoras en función del mismo ciclo vital que restituye lo inocente(para el caso la madre tierra o el amor radiante).

4.3 LA ANGUSTIA METAFÍSICA Y EL EQUILIBRIO UNIVERSAL

*No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su pulso encuentra su vacío.*
Federico García Lorca

*Pero no penetremos más allá de esos dientes,
no mordamos las cáscaras que el silencio acumula,
porque no sé qué contestar*
Pablo Neruda

Esta sección se fundamenta en dos nociones articuladas con la angustia y que relacionábamos desde el capítulo anterior: el misterio, casi siempre metafísico, que cumple una función de causa y además de posible explicación y salida a la angustia del ser y por otro lado, la restitución del equilibrio universal por la idea relacionada de un eterno retorno. En ambos casos intentaré ejemplificar esta “angustia metafísica”, que se supera en función de la eliminación de los límites racionales y la invocación de un superpoder universal mediante los cuales son explicable lo que a nuestra naturaleza humana no es viable; “superpoder” que restaura el equilibrio del mundo artificial y la naturaleza. Esta noción que cumple un efecto predictivo, es decir un efecto que intenta responder las inquietudes sobre presente y futuro, se relaciona con lo que mencionaremos posteriormente como la vocación poética que supera la angustia existencial y que se asoma por las vías del misterio.

Ya explicábamos en el capítulo anterior, que en el poema “Vuelta de paseo” de *Poeta en Nueva York* se percibía la presencia de una fuerza que asesinaba al yo lírico. El verso “Asesinado por el cielo” revela tal esquema de pensamiento y por tanto establece un puente con algo misterioso. Si creáramos la analogía cielo-Dios ello nos podría remitir a alguna referencia de tipo religioso y por esta vía podríamos llegar a la fe, como posible alternativa de superación a la angustia. Trataremos entonces de capturar las derivaciones de esta angustia metafísica en *Poeta en Nueva York*, particularmente en lo relacionado con el tratamiento del misterio. En el poema “1910”, que evoca principalmente los recuerdos de infancia existen los siguientes versos:

En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.

Allí mis pequeños ojos.
No preguntarme nada. He visto que las cosas
Cuando buscan su pulso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!. (64)

El yo lírico se refiere a “mis pequeños ojos” (el adjetivo “pequeño” se relaciona con la niñez) y los ubica entre el sueño y la realidad, por tanto en una frontera confusa, no definida claramente, ¿acaso entre fantasía y realidad?. Allí en esa frontera se sitúan los ojos de este yo lírico, en una frontera que remite a una zona no habitual; por tanto hay una declaración de una posibilidad que no es cercana al corriente o al común de los seres, en una frontera donde el sueño de infancia encuentra el mundo real. Y justamente al ubicarse en esa frontera, este yo lírico declara: “No preguntarme nada”, con lo que de entrada sabemos que este yo se ha autoproclamado sin posibilidad resolutoria. A renglón seguido y tratando de justificar su imposibilidad, sentencia “que las cosas cuando buscan su pulso” y acá pudiéramos decir, ¿cuándo buscan acaso su origen? ¿Su sentido quizás? ¿Su raíz íntima? ¿Qué encuentran?: “encuentran su vacío”, o sea, no encuentran respuesta, encuentran su misterio. Este yo impedido declara que la respuesta está en el mismo vacío; entiéndase en el mismo misterio. Este yo lírico, angustiado, ha declarado, tácitamente, una intención de búsqueda cercana al mito, a lo ignorado y por esto camino a lo sagrado y católico. Intentaremos rastrear entonces esta búsqueda, a partir de las palabras que plantea Ortega: “La búsqueda del lado sagrado, oculto de la mente (mito) aparece como la única posibilidad del ser humano para recuperar su identidad consigo mismo y con el entorno”. (18)

Siguiendo este hilo conductor, el poema “Paisaje de la multitud que vomita”, trata del espectáculo horroroso de soledad representado en las multitudes neoyorkinas que vomitan en Coney Island; durante el poema se muestra el recorrido de una mujer gorda, de la cual dice : “y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas”; podemos interpretar este verso nuevamente con esta búsqueda misteriosa: “el ansia de luz”, es precisamente el afán de respuestas a lo subterráneo, por tanto nuevamente a lo incomprensible que está en constante movimiento.

Esta inquietud y esta búsqueda metafísica, son sugeridas también en “Panorama ciego de Nueva York”, poema éste de la visión distorsionada de la ciudad y de su dolor; aquí el dolor que la ciudad genera no logra precisarse tangiblemente sino que se relaciona con un dolor superior al de la muerte, indescifrable, perteneciente a otros sistemas, ajeno al espíritu y a nuestra propia vida, se establece una suerte de oposición entre la historia(ciudad) y el mito(lo sagrado y misterioso), estas dos fuerzas confluyen en el poema:

Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte,
pero el verdadero dolor no está presente en el espíritu.
No está en el aire, ni en nuestra vida
ni en estas terrazas llenas de humo.
El verdadero dolor que mantiene despierta las cosas
es una pequeña quemadura infinita
en los ojos inocentes de los otros sistemas. (86)

La frase “pequeña quemadura infinita” plantea un juego de contradicción “pequeña-infinita”, que remite en este caso a lo inclasificable; este dolor metafísico, es un dolor punzante, persistente, de unas esferas que no son la vida. Es por tanto lo que está más allá de nuestro sistema real, en los “ojos inocentes de otros sistemas”. Al utilizar ojos-inocentes, sitúa el dolor en un ámbito metafísico que excede nuestra vivencia personal, pero tiene un tono de antropomorfización, puesto que estos sistemas extraños tienen “ojos inocentes”, nos vigilan y en esta vigilia está el despertar de las cosas. Podría decirse que en este “dolor metafísico”--entiéndase un dolor no ubicado o palpable, con orígenes desconocidos--, persiste la razón de la vida, aun cuando su causa no pertenezca a nuestro ámbito, pertenece al mundo de lo no resuelto, a lo que excede nuestro límite humano. ¿Qué podríamos decir que son los *otros sistemas*? Aventurar en este momento una definición resulta muy arriesgado, lo claro es que estos sistemas no son, ni la muerte, ni el espíritu, son por tanto lo innombrable, lo alejado de una “percepción humana”, posiblemente los animales, lo natural y sagrado. Este dolor oculto que elimina el límite humano, es explícito en los siguientes versos del mismo poema:

No es un pájaro el que expresa la turbia fiebre de laguna,
ni el ansia de asesinato que nos oprime cada momento,
ni el metálico rumor de suicidio que nos anima cada
madrugada. (86)

La referencia a lo “humano” y a su límite posible no atañe a la explicación de esta angustia; observe que descalifica al pájaro (entiéndase el mundo animal), a la ansiedad de la muerte, a la tendencia al suicidio como orígenes del dolor. El dolor real, no es por tanto un dolor en términos “humanos”, lo que aquí cierra es que este es un dolor de las cosas, de los animales y este dolor es inexplicable en el plano humano (misterioso?) y causado precisamente por él, los siguientes versos están en esa línea:

es una escala indefinible donde las nubes y rosas olvidan
el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre.(86)

Ese dolor es esa “escala indefinible” donde los objetos--para el caso nubes y rosas-- olvidan el “griterío chino” que hace referencia al ruido generado por los seres humanos, y finalmente se aclara que este dolor, está en “otras plazas”, o sea en otros sistemas que sufren: la naturaleza y los objetos inanimados (estatuas), como se muestra a continuación:

Pero el verdadero dolor estaba en otras plazas
donde los peces cristalizados agonizaban dentro de los troncos,
plazas del cielo extraño para las antiguas estatuas ilesas
y para la tierna intimidad de los volcanes. (86)

En esta vía, el poema nos plantea una explicación del dolor, de la angustia, que cae en el plano no humano y cuyo motivo es el mismo ser, siguiendo la línea de Ortega y Gasset en *la deshumanización del arte*: “El arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino consiste activamente en esa operación de deshumanizar”. (28). El atributo humano ha desaparecido con un agravante adicional, y es que lo “humano” es precisamente lo contaminado y si se quiere “lo impuro”. En este mismo poema, se pregona finalmente el triunfo de la tierra, puesto que lo “humano” e impuro ha sido arrasado por la muerte (raso negro):

No hay dolor en la voz. Sólo existen los dientes
pero dientes que callarán aislados por el raso negro.
No hay dolor en la voz. Aquí sólo existe la Tierra.
La Tierra con sus puertas de siempre
que llevan al rubor de los frutos. (87)

Esta evolución nos hace intuir entonces una noción de superación este dolor metafísico por el rescate de lo natural, que ha sido deformado o sacado de su dominio original como veremos más adelante.

La línea metafísica de *Poeta en Nueva York*, toma forma nuevamente en el poema “Muerte”, poema este de singular aspecto dedicado al tema de la muerte, remitiendo además a la idea del eterno-retorno y al esfuerzo permanente de los seres y las cosas por superar sus límites. La muerte es un círculo con la vida (idea de eterno-retorno). La noción de metamorfosis como superación de la angustia es declarada en el poema, puesto que el caballo se esfuerza por ser perro, el perro por ser golondrina y la golondrina por ser abeja y la abeja nuevamente por ser caballo, que preliminarmente evoca una idea de superación de la angustia por un esfuerzo en mutar o transformar su identidad:

¡Qué esfuerzo,
qué esfuerzo del caballo
por ser perro!,
¡qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!. (98)

Los esfuerzos y las voluntades de cambio en este caso han vuelto al caballo, han regresado a través de una serie de transformaciones al mismo punto de origen, como si las respuestas estuvieran exactamente en el mismo lugar donde se originaron las preguntas. A través de todos estos esfuerzos imposibles --con imposibilidad física y metafísica-- el poema nos está hablando de la imposibilidad misma de la vida que evoluciona para caer finalmente en la muerte a través de un ciclo infinito de repeticiones. Estos esfuerzos, remiten en mi concepto a la idea de una búsqueda sin descanso de un gran ciclo vital, donde se restaura la identidad de los seres, así como el puñal busca la piel:

y los puñales diminutos,
¡qué luna sin establos, qué desnudos,
piel eterna y rubor, andan buscando!. (98)

Y finalmente caemos en el esfuerzo que hacen los seres humanos, por la búsqueda de lo sagrado (acaso mítico?) de los orígenes, del centro puro del cual hablará Neruda, de la

identidad que se mantiene aún a pesar del paso eterno del tiempo que configura la invencible operación salvadora que el ser busca y que está en su raíz íntima:

Y yo por los aleros,
¡qué serafín de llamas busco y soy!. (98)

El yo declara el anhelo de ser un ángel que ya es, declara una búsqueda por su belleza, por su pureza (asociado por las cualidades particulares del ángel- serafín). Esta angustia por superar los límites, está en la misma condición de su ser, en su conciencia. El ser humano humano que tiene “conciencia”, es presa por tanto de la “ansiedad” y es precisamente esta enfermedad de la que habla el yo lírico y que Unamuno nos recuerda en *Del sentimiento trágico de la vida*: “A parte de no haber una noción normativa de la salud, nadie ha probado que el hombre tenga que ser naturalmente alegre. Es más: el hombre por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad. (18)

Como el hombre es consciente de su situación es, en palabras de Unamuno, “un animal enfermo” y para nuestro caso un ser angustiado, que intenta una explicación por vía del misterio y de la superación de sus límites; misterio cuya respuesta se encuentra en él mismo y lo sagrado que hay en él. El poema culmina relacionando a las cosas inertes—que a su vez son compañía de este ser aislado--, que no sufren de tal angustia puesto que no la perciben como tal, puesto que no están vivas, son todo lo que son, desde sus contradicciones, desde lo grande y lo diminuto, sin ningún esfuerzo y sin ninguna ansiedad por descubrir lo oculto y lo que no es de su naturaleza.

pero el arco de yeso,
¡qué grande, qué invisible, que diminuto!
sin esfuerzo. (98)

En este punto pareciera que el título del poema, “Muerte”, hubiera quedado a un lado, pero no. Mi punto de vista acá, es que la muerte se refiere a este afán de superación metafísico y que hay una relación directa y cíclica con la vida. El retorno al punto original es nuevamente el retorno a la vida; de hecho los muertos en *Poeta en Nueva York* se comportan como vivos, comen, muerden, se quejan y este comportamiento se puede

rastrear en muchos de los poemas. Dicho esto, en el poema la superación de la angustia se define en dos direcciones: el reconocimiento de un ciclo de eterno-retorno y las respuestas en su mismo interior por encontrar lo sagrado, lo puro. Las cosas sin esfuerzo, logran su objetivo, puesto que no son presas de esta ansia, de esta ambición no resuelta.

La asociación vacío-misterio reaparece en el poema “Nocturno del hueco”, donde la simbología de un mundo hueco y vacío es recurrente como figura negativa y hace referencia a la esterilidad de la vida presente y al mundo que carece de sentido, unido esto con el sentimiento de nostalgia por el amor perdido. La angustia derivada por explicaciones no posibles en el plano humano, y que hemos llamado “metafísica”, se acentúa, al no encontrar una salida posible.

Mira formas concretas que buscan su vacío.
Perros equivocados y manzanas mordidas.
Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil
que no encuentra el acento de su primer sollozo.(100)

Las formas que buscan su vacío y que se habían anunciado desde el poema “1910”, reaparecen entonces para declarar que no han encontrado la raíz, la causa inmediata que alivie el misterio. Esta ansiedad metafísica, culmina desde mi punto de vista, en el poema “Luna y panorama de los insectos”, donde se evidencia que estas respuestas en el plano metafísico no son nuestra única salvación posible. El yo lírico pregunta por lo que nos salva, y estas son sus respuestas:

No nos salvan las solitarias en los vidrios
ni los herbolarios donde el metafísico
encuentra las otras vertientes del cielo.
Son mentiras las formas. Sólo existe
El círculo de bocas del oxígeno.
Y la luna.(104)

¿Qué queda entonces? Quedan la luna y los insectos (entiéndase lo natural) y descartadas las respuestas que invocan a los superpoderes o a las “otras vertientes del cielo” que desconocemos. Al declarar como mentiras las formas, ha anulado por tanto la vocación de estas formas por encontrar su vacío, ha anulado desde mi punto de vista la obsesión metafísica. El poema continúa instaurándose en un plano afectivo afirmando que lo que nos

salva es precisamente el amor, en el combate de fe y razón del que hablaba Unamuno, en este caso ha triunfado la fe.

y mi amor que no es un caballo ni una quemadura.
Criatura de pecho devorado.
¡Mi amor!. (105)

Superada la obsesión metafísica, surge además la vocación poética, como superación de la angustia que el yo lírico proclama como un “inocente dolor de pólvora” y que será por tanto material de un subcapítulo siguiente.

este inocente dolor de pólvora en mis ojos
aliviara la angustia de otro corazón
devorado por las nebulosas. (106)

Surge también la inocencia, la infancia, representada en la cuna en el desván. Nos salva entonces o el poema o el rescate de lo puro e inocente, que se afilia completamente con la idea del equilibrio universal implementado en este rescate.

Son mentira los aires. Sólo existe
una cunita en el desván
que recuerda todas las cosas.
Y la luna.

Observe que el poema también cierra con una referencia a un símbolo muy importante en *Poeta en Nueva York*, como es el símbolo de la luna; esta luna Neoyorkina tiene una simbología benéfica y salvadora, comportamiento que es posible rastrear en varios poemas. Estos símbolos míticos acuden a la idea de lo trascendente que sostiene el discurso del equilibrio universal.

Acercándonos ahora a la angustia metafísica de *Residencia en la tierra*, ésta tiene diversos matices que se asocian a la intencionalidad por encontrar respuestas en mundos distintos al plano estrictamente humano, usualmente asociados con los planos metafísicos: el tiempo y lo submarino, la noche, dioses sombríos, fantasmas, etc. En el poema “Caballo de los sueños” el yo lírico se dirige en un viaje metafísico hacia el “país extenso en el cielo”, hacia el misterio que remedie las tristezas, los maleficios y la muerte; pues esta idea de lo

metafísico, claramente representa una opción positiva en el sentido de que el yo lírico se encuentra dentro de un gran ciclo vital, que desconoce, pero en el que confía como restaurador del equilibrio universal y lo que lo acerca a este descubrimiento es precisamente la noción de lo cósmico, del profundo cielo, de la tierra y de lo telúrico:

Hay un país extenso en el cielo
con las supersticiosas alfombras del arco-iris
y con vegetaciones vesperales:
hacia allí me dirijo, no sin cierta fatiga,
pisando una tierra removida de sepulcros un tanto frescos,
yo sueño entre esas plantas de legumbre confusa. (23)

Este viaje pesado y metafísico, de este yo lírico galopando sobre un caballo de sueños, parece rodeado de enigmas y muerte, además ocurre en un estado cercano al insomnio y a la confusión; un viaje que sin embargo asume como premonitorio del ciclo vital. Pero, al final del poema, declara:

Yo necesito un relámpago de fulgor persistente,
un deudo festival que asuma mis herencias.(24)

Este testigo de esta angustia misteriosa, ha revelado nuevamente su impotencia y aclama por una luz externa que asuma sus angustias, ¿qué puede ser este relámpago de fulgor persistente, este deudo festival que asuma sus herencias? ¿Es una presencia metafísica, es algún superpoder que resuelve el dilema? No lo creo, la referencia a la posible solución es demasiado subjetiva, alguien o algo debe asumir sus herencias y sus herencias son precisamente sus angustias; si lo que este yo necesita, es una iluminación, la superación de su estado parte de él mismo. La superación de este estado en mi teoría indica que este “superpoder” es precisamente la misma vocación poética de este yo lírico que en ese mismo poema ha declarado con suficiencia su capacidad de resistencia y lucha ante un tiempo uniforme y una sensación interna depresiva:

Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora:
yo rompo extremos queridos: y aún más,
guardo el tiempo uniforme, sin medida:
un sabor que tengo en el alma me deprime.(24)

Ahora bien, observemos algunos ejemplos donde esta angustia metafísica, cósmica se intenta superar por vía de lo evocable e innombrable, “superpoderes” ajenos a este testigo: el tiempo, los dioses destructores y sombríos, las energías invisibles y lo terreno. “El sur del Océano”, es un poema de la metafísica del tiempo, este “poder” fuente del misterio y superación del mismo, está en manos del Dios-tiempo destructor, implacable y uniforme que en este caso habita en el fondo del océano y se personifica con ojos que miran desde allí:

no es nada sino una ola que el tiempo ha recibido,
porque todas las aguas van a los ojos fríos
del tiempo que debajo del océano mira. (69)

En el fondo del mar donde mira el antropomórfico tiempo, no hay espacio posible, todo lo que este percibe es sangriento, amargo, destruido, deshecho, envenenado:

Ya sus ojos han muerto de agua muerta y palomas,
y son dos agujeros de latitud amarga
por donde entran los peces de ensangrentados dientes
y las ballenas buscando esmeraldas,
y esqueletos de pálidos caballeros deshechos
por las lentas medusas, y además
varias asociaciones de arrayán venenoso
manos aisladas, flechas,
revólveres de escama,
interminablemente corren por sus mejillas
y devoran sus ojos de sal destituida.(69)

Esta idea del Dios-tiempo destructor e inmóvil que aparece en múltiples poemas, tiene un ejemplo bastante significativo en el poema “El fantasma del buque de carga”, veamos los siguientes versos que hablan por sí solos, del gran poder del tiempo y de su omnipotencia:

Nada más hay entonces que el tiempo en las cabinas:
el tiempo en el desventurado comedor solitario,
inmóvil y visible como una gran desgracia.(53)

Un ejemplo más en esta misma línea de la metafísica del tiempo se aproxima en el poema “El reloj caído en el mar” donde se encuentra la acumulación sin forma de días, meses y años en infernal lucha que se suceden sin descanso:

hay la nupcial edad de los días disueltos
en una triste tumba que los peces recorren.(105)

El tiempo mecánico del reloj se asocia al tiempo inconmensurable del fondo del mar, analogía que proviene del poema “El sur del océano”; la triste tumba que los peces recorren es la tumba

en el fondo del mar, donde el Dios tiempo habita. A través de este tiempo destructor, surge entonces el desvanecimiento del impulso vital por el desgaste que genera el tiempo:

Los pétalos del tiempo caen inmensamente
como vagos paraguas parecidos al cielo,
creciendo en torno, es apenas
una campana nunca vista,
una rosa inundada, una medusa, un largo
latido quebrantado:
pero no es eso, es algo que toca y gasta apenas,
una confusa huella sin sonido ni pájaros,
un desvanecimiento de perfumes y razas. (105)

Y, finalmente, el tiempo mecánico representado en el reloj cae, en aguas profundas del océano, que no cesan; cae en la eternidad, en lo temible:

El reloj que en el campo se tendió sobre el musgo
y golpeó una cadera con su eléctrica forma
corre desvencijado y herido bajo el agua temible
que ondula palpitando de corrientes centrales. (106)

Dstrucción del tiempo mecánico y caída de éste en el Dios Tiempo inconmensurable; por lo tanto, “angustia cósmica” por el “tiempo que ha destruido el tiempo”, para utilizar las palabras de Amado Alonso. Pero toda esta metafísica del tiempo, que podría percibirse con una connotación negativa, define que el tiempo monótono o absurdo del que es prisionero el ser humano se restaura en un principio fundamental del equilibrio que se identifica con lo que hemos denominado el gran ciclo vital, que corresponde al ansia de infinitud de la que nos hablaba Kierkegaard, condición o reflexión sobre el tiempo que se hace el ser humano; de esta forma el tiempo no es sólo un Dios temible; sino que gracias a él en un siguiente ciclo permite que la naturaleza se restituya frente a las injusticias de la historia y

esta es la afirmación esperanzadora del hombre residenciario, que aspira con fe singular a la permanencia de las identidades a través del tiempo y del lugar y por encima de la monotonía de la vida, como aparece en el poema “Significa sombras”:

Sea, pues, lo que soy, en alguna parte y en todo tiempo
establecido y asegurado y ardiente testigo(59)

La noche, que en el contexto de *Residencia en la tierra* tiene una simbología benéfica y salvadora, surge como una respuesta metafísica ante lo innombrable o incomprensible; es el caso del poema “Serenata”:

Pero acallas los grandes árboles, y encima de la luna, sobrelejos,
vigilas el mar como un ladrón.
Oh noche, mi alma sobrecogida te pregunta
desesperadamente a ti por el metal que necesita. (35)

Esta noche omnipotente, poderosa, a la cual el yo lírico clama, es entonces la poseedora de los enigmas que resuelven la desesperación del alma, el misterio. Idéntico anhelo se describe en el poema “Establecimientos nocturnos”: “Y luego esa condensación, esa unidad de elementos de la noche, esa suposición puesta detrás de cada cosa, y ese frío tan claramente sostenido por estrellas. Execración para tanto muerto que no mira, para tanto herido de alcohol o infelicidad, y loor al nochero, al inteligente que soy yo, sobreviviente adorador de los cielos”. (47)

Con la frase “loor al nochero”, el yo lírico se autoalaba y autoproclama como un adorador de los cielos, sobreviviente gracias a la noche, que ha condensado y unido los elementos, que los ha sostenido. Pero así como la noche se constituye en un símbolo benéfico, también son igualmente positivos los elementos conexos como el mar, la tempestad, los astros, la tierra, lo subterráneo que por simplicidad no detallaremos.

Otra referencia metafísica importante es la presencia de los dioses y fantasmas; en el poema en prosa “La noche del soldado”, el día tiene la obligación de sucumbir y la noche cae envuelta en ruinas, en medio de cosas funerales; pero existe una presencia metafísica del “dios de la substitución” que respira al lado del yo lírico levantando su espada mortal. Este

profundo misterio, esta amenaza no se descifra ni hay posibilidad de combatir en contra de ella, los términos humanos son inútiles, el yo lírico es un vigilante de la destrucción en manos de este Dios implacable: “Yo asisto comúnmente a esos términos, cubierto de armas inútiles, lleno de objeciones destruidas. Guardo la ropa y los huesos levemente impregnados de esa materia seminocturna: es un polvo temporal que se me va uniendo, y el dios de la substitución vela a veces a mi lado, respirando tenazmente, levantando la espada”. (43)

¿De qué se trata esta materia seminocturna? ¿A qué hace referencia con el polvo temporal? Ambas son metáforas del misterio que parece rodear a este yo que se siente amenazado en su entorno. Y este mismo poema en el clímax de la aspiración metafísica se hace referencia a cómo la muerte de los familiares del soldado es una emigración cósmica a un astro de hielo, a un nuevo territorio totalmente ajeno al plano humano rodeado de ángeles y frutas glaciales; veamos: “Porque dónde están la tía, la novia, la suegra, la cuñada del soldado? Tal vez de ostracismo o de malaria mueren, se ponen fríos, amarillos y emigran a un astro de hielo, a un planeta fresco, a descansar, al fin, entre muchachas y frutas glaciales, y sus cadáveres, sus pobre cadáveres de fuego, irán custodiados por ángeles alabastrinos a dormir lejos de la llama y la ceniza”.(42)

Nuevos seres metafísicos aparecen, por ejemplo en el poema “El fantasma del buque de carga”; en este buque se recrea un entorno lleno de pesadumbre y de presencia metafísica: fantasmas, “dioses sombríos, animales grises, redondos y sin ojos”:

Observa con sus ojos sin color, sin mirada,
lento, y pasa temblando, sin presencia ni sombra:
los sonidos lo arrugan, las cosas lo traspasan,
su transparencia hace brillar las sillas sucias.

Quién es ese fantasma sin cuerpo de fantasma,
con sus pasos livianos como harina nocturna
y su voz que sólo las cosas patrocinan?. (53)

El fantasma se constituye de esta harina nocturna, de “ojos sin mirada” que sólo perciben soledad y repetición del tiempo. En términos de la angustia, en esta atmosfera de hastío no existe sino desolado espacio, imposibilidad que se resuelve en el plano metafísico: en el fantasma impasible que desciende al buque:

Y desciende de nuevo a la vida del buque
cayendo sobre el tiempo muerto y la madera,
resbalando en las negras cocinas y cabinas,
lento de aire y atmósfera, y desolado espacio. (54)

El descenso del fantasma a la vida del buque en el plano metafísico representa una incorporación en el mundo terrenal y por tanto una suerte de limpieza en la vida que se encontraba muerta o desolada y esta idea representa nuevamente una salida positiva que se afilia nuevamente con lo manifestado respecto al gran ciclo vital.

Aparte de esta presencia de seres metafísicos, ¿cómo se persigue en *Residencia en la tierra*, la idea del eterno-retorno? Usaremos inicialmente para ello el poema denominado “Trabajo frío”. El calificativo frío puede interpretarse como un trabajo sin sentido o a su vez como un trabajo puramente objetivo, implacable, disciplinado; pues he aquí que este trabajo al que se refiere el poema es el trabajo del Dios-tiempo, pero ¿qué características tiene el tiempo?; veamos:

Dime, del tiempo resonando
en tu esfera parcial y dulce
no oyes acaso el sordo gemido?(58)

Lo primero que debo decir es que el poema plantea una interrogación al lector, para que escuche “el tiempo resonando”, a este otro que se pregunta yace en una “esfera parcial y dulce” y ésta para mí es una invocación a la idea del eterno-retorno que se implementa a través del tiempo; el utilizar la palabra “esfera” tiene una significación claramente circular; ahora la esfera es “parcial”, luego el mundo del espectador(del interrogado en el poema) comparado con el mundo global del Dios-tiempo es sólo una vista parcial y dulce, pero esférica, o sea reiterativa; como si el tiempo del tu-espectador se repitiera. Más adelante el poema continúa la descripción del tiempo de la siguiente manera:

Aumento oscuro de paredes,
crecimiento brusco de puertas,
delirante población de estímulos,
circulaciones implacables.

Alrededor, de infinito modo
en propaganda interminable,
de hocico armado y definido
el espacio hierve y se puebla.(58)

He aquí una relación directa con las circulaciones implacables del Dios-tiempo, idea que relaciono con el ciclo entre noche y día, vida y muerte. Más aún: el verso “Alrededor, de infinito modo” repite esta condición de rotación sobre un centro, enfatizando el carácter “infinito” de dicho movimiento. El poema “Cantares” intenta abordar de forma explícita la idea del eterno retorno, como se declara en los siguientes versos:

Morir deseo, vivir quiero,
herramienta, perro infinito
movimiento de océano espeso
con vieja y negra superficie. (57)

Desear morir y a su vez querer vivir suena contradictorio pero implica que la muerte no es definitiva y que condiciona por tanto a una nueva vida. Este círculo es un “perro infinito”, un animal de duración infinita, un movimiento perpetuo del tiempo, del “océano espeso”. Cualquier duda sobre este eterno retorno termina por aclararse de raíz con el poema “Significa sombras”:

Ay, que lo que yo soy siga existiendo y cesando de existir,
y que mi obediencia se ordene con tales condiciones de hierro
que el temblor de las muertes y de los nacimientos no conmueva
el profundo sitio que quiero reservar para mí eternamente. (59)

El sitio del yo se ha declarado como imperturbable por el ciclo de vida-muerte. Este yo permanece con y sin existencia física y está reservado “eternamente”. Es evidente entonces una imposición de un ciclo donde el cesar de existir precede a la existencia y así sucesivamente; este ciclo es la mecánica que permite superar la angustia que siente el yo lírico. La declaración de Unamuno se ha hecho realidad en el poema: “Nada se pierde, nada pasa del todo, pues que todo se perpetúa de una manera o de otra, y todo, luego de pasar por el tiempo, vuelve a la eternidad. Tiene el mundo temporal raíces en la eternidad, y allí está

junto al ayer con el hoy y el mañana. Ante nosotros pasan las escenas como en un cinematógrafo, pero la cinta permanece una y entera más allá del tiempo”. (171)

Residencia en la tierra también plantea el retorno a la naturaleza y particularmente al reino vegetal como una superación del estado angustiante. Esta característica se aprecia en los poemas denominados “Tres cantos materiales”, y tomaremos de ellos el poema “Apogeo del apio”. Esta sección de *Residencia en la tierra* está dedicada a la materia y particularmente a la recuperación de ella como origen vital (materia- naturaleza), ejemplo de la superación de lo humano y de la angustia derivada de esta condición. El apio, alimento terrestre, proviene de un fondo al cual no puede acceder el ser humano; la “residencia en la tierra” se constituye en la búsqueda de este fondo, en develar los secretos de este mundo por vía de una naturaleza pura que comunica al alma los secretos vitales del cosmos. No hay cabida entonces, para el ruido exterior:

Del centro puro que los ruidos nunca
atravesaron, de la intacta cera,
salen claros relámpagos lineales,
palomas con destino de volutas,
hacia tardías calles con olor
a sombra y a pescado (89)

Este “centro puro” es la recuperación de lo sagrado-natural, la recuperación de la esencia de la vida, no amenazada por los “ruidos”, entiéndase por el mundo exterior humano, degradado. El apio en el poema es transformado en un ser humano, y ese tránsito es el paso de un rey, la invocación de la idea de la naturaleza como madre de la tierra, como esencia de la vida:

Y entran los pies del apio en los mercados
de la mañana herida, entre sollozos,
y se cierran las puertas a su paso,
y los dulces caballos se arrodillan(90)

En este trayecto, el apio como ser se aproxima y golpea a la puerta del poeta, del yo lírico; se une el mundo natural y el mundo angustiante del ser, como una especie de posesión de vida, como un rito de purificación:

hunde en mi cama sus amargos rayos,
y sus desordenadas tijeras me golpean en el pecho
buscándome la boca del corazón ahogado.

Qué quieres, huésped de corsé quebradizo,
en mis habitaciones funerales?
Qué ámbito destrozado te rodea?
Fibras de oscuridad y luz llorando,
ribetes ciegos, energías crespas,
río de vida y hebras esenciales,
verdes ramas de sol acariciado,
aquí estoy, en la noche escuchando secretos,
desvelos, soledades,
y entráis, en medio de la niebla hundida,
hasta crecer en mí, hasta comunicarme
la luz oscura y la rosa de la tierra. (91)

El apio, que representa la naturaleza, golpea a la puerta del alma solitaria del poeta como un “río de vida”, y llega descifrando los misterios de la tierra y de la existencia hasta ahora innombrables. En este caso, el yo lírico no es el obligado testigo ocular del derrumbe del mundo: ahora es quien escucha a la naturaleza, intentado capturar su esencia de oscuridad y luz y tierra. En este caso, “oscuridad” no con la carga negativa de los poemas anteriores, sino en el sentido de profundidad, de la verdad que se encuentra en el fondo. El yo lírico usa entonces un elemento natural, no humano (el apio), para encontrar una verdad trascendente, verdad que emerge del subterráneo reino vegetal y que a partir de allí proyecta “la luz oscura” y “la rosa de la tierra”. Este encuentro es para este yo atormentado, repleto de soledad y de “habitaciones funerales”, la fuente de superación de su angustia.

A manera de conclusión, la siguiente tabla resume los principales temas tratados en este subcapítulo:

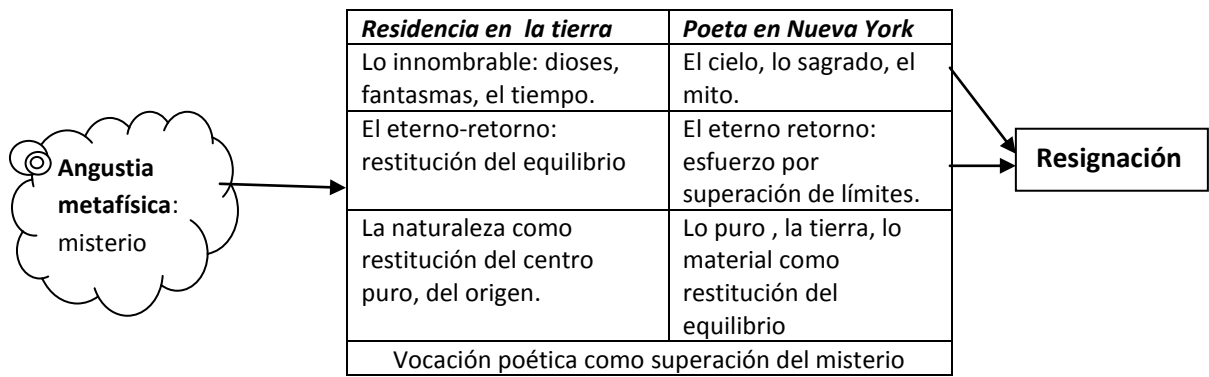


Figura 3. Formas de superación de la angustia metafísica

No sobra decir que la preocupación por la superación del misterio acudiendo a planos metafísicos está mucho más cercana al espíritu de *Residencia en la tierra*; fuerzas que escapan del plano humano, presencia de energías invisibles y poderosas apenas evocadas: dioses de la substitución, fantasmas, Dioses sombríos, Dios tiempo-destructor. En *Poeta en Nueva York* estas “energías invisibles” tendrían un símil con el cielo o particularmente con lo religioso, que proviene de la vocación católica del libro. Una salida alterna en esta misma línea metafísica, para el caso de *Residencia en la tierra*, se resuelve por la idea de eterno-retorno presente en varios poemas, como un ciclo infinito de muerte-vida que explicaría y superaría de alguna manera la angustia del ser. La idea sería comparable en *Poeta en Nueva York* en el poema “Muerte”, que correspondería un poco con el concepto religioso de la resurrección y el afán del ser por superar sus propios límites. Las salidas que acuden al plano metafísico para resolver el misterio podríamos catalogarlas como una derivación de una noción pasiva que previamente revisamos y que estaría en la categoría “resignación”. Puesto que, como la angustia no es soluble en el plano humano, y en la inmediatez de los sentidos, se acude a estos poderes sobrenaturales de manera resignada. Sin embargo podemos entenderlas como positivas porque se alinean con una idea general de un gran ciclo vital, que este yo lírico resignado invoca como esperanza salvadora; en este ciclo vital se recupera lo inocente, el centro puro que ha sido transgredido a través del paso del tiempo humano.

En *Poeta en Nueva York*, la ansiedad generada por el misterio apenas se vislumbra, como lo vimos en ejemplos, y su inquietud necesariamente deriva en el tema de la vocación poética,

donde el tratamiento de lo indescifrable para los sentidos y la razón es una de sus preocupaciones principales. Por vía de la obstinación y la persistencia, *Residencia en la tierra* desemboca en la misma vocación del poeta, del testigo del misterio que inaugura el rito del poema salvador. Las respuestas enigmáticas del mundo misterioso, submarino y subterráneo, las busca el poeta dentro de sí mismo, usando el simbolismo como su herramienta: “Llevando a cabo los desafíos simbolistas, *Residencia en la tierra* asimila la concepción hermética de Mallarmé que considera la poesía un mundo esotérico, enigmático, lo que mueve al poeta a buscar una esencia misteriosa: “y me busco una comparación dentro de mí” (“Melancolía en las familias”). (Sara, 2)

Este texto de Marie-Laura aclara para *Residencia en la tierra* esta superación de la angustia desde la misma creación poética, que “ronda las cosas del otro lado”, tal como lo hace el yo lírico de *Poeta en Nueva York* en el “Poema doble del lago Eden” y como lo estudiaremos más adelante. En ambos libros una salida alterna a la angustia generada por el misterio, se supera al acudir a un nuevo elemento: la naturaleza en su expresión más pura como generadora de vida (entiéndase en este concepto, además todos los símbolos positivos asociados a ella; ejemplo: la noche, la tierra en *Residencia en la tierra*, o la luna en *Poeta en Nueva York*). Éste es el esquema de pensamiento particular de los “cantos materiales” de *Residencia en la tierra* y un hilo permanente de *Poeta en Nueva York*.

Partiendo de la naturaleza, de lo material y de la madre tierra como restauradora del equilibrio, llegaremos al intento de purificación de lo que se juzga degradado, confuso u horroroso, material expositivo que abordaremos a continuación.

4.4 ACTOS DE PURIFICACIÓN COMO RESPUESTA A LA ANGUSTIA

Esta sección trata de nociones más activas como respuesta a la angustia y básicamente habla de purificación, entendida ésta como el intento de devolver el equilibrio al mundo lleno de angustia, confusión y horror. Estos mecanismos los clasificamos en dos tipos: el sacrificio, que de manera general se define como un intento de purificación de lo degradado y horroroso a partir de la entrega de la vida de seres inocentes; y las adaptaciones, como mecanismo defensivo de transformación de identidad, con miras a la superación de la angustia y a la búsqueda de lo puro.

El sacrificio (de referencia religiosa) consiste en el acto mediante el cual los seres y las cosas entregan su vida en búsqueda de una solución a la angustia y el horror del mundo y en un intento de restitución de lo puro y lo sagrado. Este sacrificio se manifiesta como una reafirmación de la fe (no necesariamente religiosa, pero si fe en que la vocación poética o el trabajo obstinado del yo lírico permite restituir lo puro), por virtud de la acción casi siempre heroica. La angustia se superaría por la fe que está asociada con la noción de sacrificio, tal como lo evidencia Kierkegaard en *Temor y Temblor*:

Para finalizar, chuparía como una sanguijuela toda la angustia, toda la miseria y todo el martirio del paterno sufrimiento para poder representar el de Abraham, haciendo notar sin embargo que en medio de sus aflicciones él creía.

[...]

Qué inaudita paradoja es la fe, paradoja capaz de hacer de un crimen una acción santa y agradable a Dios, paradoja que devuelve a Abraham su hijo, paradoja que no puede reducirse a ningún razonamiento; porque la fe comienza precisamente donde acaba la razón.
(59)

La fe que sostiene el sacrificio se hace en virtud de una esperanza de transformación de la condición adversa y por tanto remite a la posibilidad de superación de la angustia a través de dichos actos. Se acudiría para el caso de Lorca a un ser superior, entiéndase Dios y para el caso de Neruda, a un gran ciclo vital de restauraciones, de naturaleza metafísica.

Las mutaciones o adaptaciones corresponden a un mecanismo defensivo frente a la angustia. Seres y cosas transforman su identidad en una búsqueda de supervivencia y

restitución de lo sagrado y lo puro y por tanto de superación de la angustia. Estas transformaciones se alinean con figuras literarias que les corresponden de manera recíproca como la prosopopeya.

El sacrificio como acto de purificación aparece ejemplarizado en diversos poemas de *Poeta en Nueva York*; uno de ellos el poema “Nueva York, Oficina y denuncia”, que narra a gran escala el asesinato de animales y seres inocentes, en virtud de un mundo capitalista, mecánico, moderno, de oficinas implacables, que representa a Nueva York. En este clima horroroso el yo lírico sustenta su denuncia de los malvados seres que han permitido este comercio, este asesinato sin cuartel. El primer sacrificio narrado en el poema, no puede entenderse como un acto de purificación, puesto que este constituye un asesinato en serie, indiscriminado, con el único propósito de nutrir una enorme ciudad sin raíz, que devora la naturaleza:

Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos.

Los patos y las palomas
y los cerdos y los corderos
ponen sus gotas de sangre
debajo de las multiplicaciones;
y los terribles alaridos de las vacas estrujadas
llenan de dolor el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite. (108)

Los números reflejan la economía de escala (operaciones financieras desmesuradas) y son un símbolo del valor pueril de animales, objetos y seres, animales sacrificados diariamente que “dejan los cielos hechos añicos”. Las gotas de sangre de estos animales, son para alimentar el sistema mecánico-financiero, por ello los animales “ponen sus gotas de sangre debajo de las multiplicaciones”; los sacrificados no son sólo los animales inocentes, sino la naturaleza representada en el río Hudson que se mancha de aceite, que ha sido transgredido

de su condición original y pura. El poema avanza en la línea de la denuncia de los seres humanos, indolentes, que levantan los “montes de cemento” y que han construido en la calle y en la tienda de frutas el verdadero infierno, la verdadera muerte. Ante el espectáculo desolador el yo lírico se ofrece a ser comido por las vacas, ya no en actitud contemplativa; partiendo de la fuerte denuncia al sacrificio personal:

No, no; yo denuncio
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.(109)

El sacrificio del poeta constituye una crítica de lo que el ser humano hace con la naturaleza; que, a granel, a millones destruye sin compasión alguna. El momento del sacrificio es justo el momento de más intenso dolor de los animales (“vacas estrujadas”), luego es una forma de mitigarlo, de darle un alivio temporal. El ofrecimiento del cuerpo del yo lírico se hace en virtud de un intento de purificación, pero ¿qué busca este sacrificio?, ¿qué persigue? Claramente, la respuesta se encuentra en el afán por restituir los “programas de la selva”, porque las desiertas oficinas que representan el mundo capitalista puedan enterarse de la agonía de la naturaleza, de la tierra, de los inocentes seres que son sacrificados a diario. La fe que sustenta este sacrificio es precisamente la salvación que el yo lírico encuentra como superación del horror que observa. De la misma manera como Kierkegaard piensa que “Abraham no renunció a Isaac por la fe; al contrario, lo obtuvo por ella” (54), así este yo lírico, en virtud de su autosacrificio, obtiene la superación de su horror, de la angustia ante un mundo mecánico e indiferente. Este yo lírico, que en el mismo poema no encontraba una salida posible, ha podido tender un puente para su dolorosa existencia y para restituir la vida de los seres inocentes inicialmente sacrificados.

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,
que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre? (109)

Visto así, el sacrificio es un acto de purificación restaurador que el yo lírico encuentra como respuesta.

Nuevamente un doble sacrificio ocurre en el poema “Cementerio judío”. Este poema habla de la muerte de un judío y se describen las etapas del proceso que lleva a la muerte, pasando por la religión y la vida de ultratumba (metafísica). En el poema se relacionan dos mundos, el mundo de los cristianos (que se describe como de bienestar y alegría) y el mundo de los judíos, rodeado de sufrimiento, persecución y exilio. En el poema, la paloma gime y derrama una sangre que no es la suya (que no debiera ser derramada puesto que no es justo). El judío se corta las manos como señal de sacrificio ante los gemidos de la paloma. Este sacrificio simbólico del judío se hace en virtud nuevamente de lo sustancial y puro, representado en el símbolo “palomas”:

Ya los niños de Cristo se dormían
cuando el judío, apretando los ojos,
se cortó las manos en silencio
al escuchar los primeros gemidos. (111)

Como en el poema anterior, el sacrificio ocurre en un momento de dolor del ser que se pretende redimir: “al escuchar los primeros gemidos”; porque este sacrificio tiene sentido como valor paliativo ante un dolor ajeno y en virtud de un alma superior (esta hipótesis es central para Lorca, dada la vocación católico-cristiana de *Poeta en Nueva York*). Pero hay dos sacrificios en este texto: el primer sacrificio es de la media paloma que han reunido los judíos y que es insuficiente para escapar de la prisión que es el mundo para ellos, que ni siquiera tiene alivio con la muerte:

los niños de Cristo dormían
y el judío ocupó su litera.
Tres mil judíos lloraban en el espanto de las galerías
porque reunían entre todos con esfuerzo media paloma,
porque uno tenía la rueda de un reloj
y otro un botín con orugas parlantes
y otro una lluvia nocturna cargada de cadenas
y otro la uña de un ruiseñor que estaba vivo
y porque la media paloma gemía
derramando una sangre que no era suya. (110)

Los elementos que reúnen los tres mil judíos hacen referencia a su vocación comercial (rueda de un reloj, botín) y escasamente alcanza a ser “media paloma”, el sacrificio de la media paloma inocente pretende aliviar el llanto que rodea a los judíos por la misma esterilidad del sacrificio, que no los salva ni de la vida ni de la muerte, no los salva de su prisión. La sangre de la paloma, que no le pertenece, que no es suya, es la misma sangre derramada del pueblo judío que ha sido entregada en vano, que ni siquiera se consuela con la muerte. Ahora bien, la automutilación del judío —que remite al tema religioso del autosacrificio de Cristo— es una respuesta ante la indiferencia de los “niños de Cristo que duermen” (en este caso indiferencia de los cristianos, ampliamente criticada en *Poeta en Nueva York* en poemas como “Grito hacia Roma”); la purificación o automutilación final que se plantea como último recurso, cumple el papel de elemento purificador de los cristianos indiferentes, completando la necesidad de salvación imperiosa que denota el sacrificio del primer ser inocente (la paloma). La fe del judío que se corta las manos, es la fe que permite superar la muerte, superar el “cementerio judío”.

El sacrificio cristiano, ritual, es ejemplificado nuevamente en el poema “Vaca”, que describe la muerte de una vaca (realmente la vaca representa el cordero del sacrificio pascual) como el viaje sin retorno posible y un reflejo de la angustia interior por un mundo de ultratumba, que transmite desolación a vivos y muertos:

Que ya se fue balando
por el derribo de los cielos yertos,
donde meriendan muerte los borrachos. (96)

El cordero (usado a través del símbolo vaca) se va gimiendo, balando, eliminando los cielos yertos, eliminando el frío de la muerte gracias al acto purificador, al dolor por su muerte. Pero este sacrificio animal se realiza con el fin de restituir el orden sagrado y el yo lírico en un anhelo de plenitud, proclama por que todos los seres se enteren de este sacrificio:

Las vacas muertas y las vivas,
rubor de luz o miel de establo,
balaban con los ojos entornados.

Que se enteren las raíces
y aquel niño que afila su navaja

de que ya se pueden comer la vaca. (95)

Comerse la vaca, en el contexto del poema, es como comer el cordero de Cristo, en alusión al rito católico. ¿Quiénes pueden comer la vaca?: desde el niño que afila su navaja, que representaría la maldad del mundo, hasta “las raíces”, que significarían la totalidad del mundo natural. Todos los seres reunidos han logrado su salvación gracias al sacrificio del cordero que representa la fe de la iglesia cristiana.

Este mismo sacrificio de profunda naturaleza cristiana reaparece en el poema “Crucifixión”, que contiene la imagen terrible de la circuncisión de un niño muerto. Es no sólo terrible sino inútil. En este caso el sacrificio al que se alude desde el mismo título está manchado de una profunda esterilidad. Primero porque el niño ya está muerto, con lo que la circuncisión carece de sentido objetivo o práctico. La circuncisión es un rito de iniciación y con la circuncisión se inaugura la vida sexual.

Un rayo de luz violenta que se escapaba de la herida
proyectó en el cielo el instante de la circuncisión de un niño muerto. (111)

El “rayo de luz violenta que” se proyecta “en el cielo” remite claramente al pasaje bíblico de la crucifixión de Cristo, que, visto ahora, se refleja como un acto de un “niño muerto”, totalmente innecesario. Innecesario porque su recuerdo ha sido manchado y su pureza enrarecida por los vicios humanos, pero este sacrificio, esta “circuncisión”, es un rito iniciador, un rito del fundamento. Un acto por supuesto lleno de un profundo dolor; y allí la luna cumple un papel simbólico fundamental; durante el martirio de Cristo es capaz de quemar, de asesinar:

Y llegaban largos alaridos por el sur de la noche seca.
Era que la luna quemaba con sus bujías el falo de los caballos. (111)

En el contexto del poema, la crucifixión ocurre en la ciudad y metafóricamente está asociada con la muerte de las vacas en mano de fariseos y con la sangre del niño circuncidado que los persigue:

Entonces se oyó la gran voz y los fariseos dijeron:

Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche. (112)

Se observa en este pasaje la alusión al martirio que sufrió Cristo y cómo fue condenado por los fariseos; la gran voz es la gran voz de la muchedumbre que pedía la crucifixión. El momento de la muerte del sacrificado, es el momento también de la redención; en este caso la luna, cumple ahora un papel de alivio, un papel purificador:

Se supo el momento preciso de la salvación de nuestra vida
porque la luna lavó con agua
las quemaduras de los caballos
y no la niña viva que callaron en la arena.(112)

Justo en la muerte del sacrificado, los fariseos huyen y no encuentran escapatoria o salida posible:

Esa maldita vaca, maldita, maldita, maldita
no nos dejará dormir, dijeron los fariseos,
y se alejaron a sus casas por el tumulto de la calle,
dando empujones a los borrachos y escupiendo la sal de los sacrificios
mientras la sangre los seguía con un balido de cordero.(112)

Acto seguido, el final del sacrificio es el momento del despertar de la tierra:

Fue entonces
y la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polilla. (112)

Se restituye lo puro y se prepara la venganza de la tierra que despierta “arrojando temblorosos ríos de polilla”. Este sacrificio es perpetuo, repetido hasta la saciedad restaura por un lado la pureza del cielo y lava las quemaduras de la angustia.

¡Oh cruz!!Oh clavos!¡Oh espina!
¡Oh espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas!
Como nadie volvía la cabeza, el cielo pudo desnudarse.

El sacrificio, en el contexto del poema, cumple una doble función: recordar, por un lado, que el sacrificio de Cristo se realizó como una manera de perdonar al mundo y de restituir el equilibrio, es decir, poéticamente substituir el horror y la angustia del mundo. Este sacrificio, aparentemente estéril debido a las acciones impuras de quienes han traicionado

ese fin original, constituye el punto de partida de la restitución de lo puro y de la denuncia, de la venganza sobre quienes han olvidado el fin último de dicho sacrificio (los fariseos): “La presencia de Cristo es ambigua, por un lado presupone la redención, implica la unión de los hombres en el amor, pero por otra parte, subsiste una sociedad sin amor, el reino de los fariseos”. (Martínez Cuitiño, 155)

Para superar esta contradicción se manifiesta la fe que permite el sacrificio, la inmolación del niño circuncidado; una fe que sostiene el hilo discursivo para retomar el fundamento, lo puro, la sangre del cordero.

Otro tipo de acto de purificación se muestra en el poema “Paisaje de la multitud que orina”, que representa la oposición hombre-multitud, donde la persona pertenece a una masa informe, de horror, carente de espíritu, que en este caso simplemente orina, simplemente cumple sus necesidades físicas, sobrevive en un mundo amorfo, decapitado. En este “paisaje” se oye el gemido de un niño y la multitud orina alrededor de ese gemido. El equilibrio del mundo se rompe fácilmente, puesto que está fundado en “trajes rotos y cáscaras y llanto”, por la fragilidad de su sustancia y cualquier esfuerzo por restituir el equilibrio parece en vano, puesto que todo está “roto, descompuesto”.

Es inútil buscar el recodo
donde la noche olvida su viaje.

porque tan sólo el diminuto banquete de la araña
basta para romper el equilibrio de todo el cielo.

Todo está roto por los tibios caños
de una terrible fuente silenciosa.(80)

La escapatoria posible parte de un viaje a través de estos seres “idiotas”, un viaje de retorno hacia el equilibrio de la naturaleza.

¡Oh gentes!;Oh mujercillas!!Oh soldados!:
será preciso viajar por los ojos de los idiotas,
campos libres donde silban mansas cobras de alambradas,
paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas
manzanas

Este viaje también implica una purificación del ser a partir de “la luz desmedida”: quemar lo roto, lo malo y horroroso, tener acceso a una ciencia superior, a una comprensión metafísica de la vida en virtud de este acto:

para que venga la luz desmedida
que temen los ricos detrás de sus lupas,
el olor de un solo cuerpo con la doble vertiente de lis y rata,
y para que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido
o en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas. (82)

Como un acto de purificación de diferente mecánica, este poema ejemplifica el procedimiento de la quema de los seres horrorosos que pueden “orinar alrededor de un gemido”, y se diferencia del sacrificio de seres inocentes que veíamos en los casos anteriores. Actos de purificación similares ocurren en poemas como “Danza de la muerte”, donde Wall Street es destruida por las cobras, por las ortigas, por el fango y las luciérnagas que inundan Nueva York.

Esta restitución de lo puro por vía de sacrificio o eliminación de lo maligno incluye la derivación que estudiamos previamente, en que la madre tierra debe recuperar su función original, ajena al dolor existencial inducido por el hombre, representante de la esperanza, entregando sus frutos para todos, tal como lo describíamos en el poema “Panorama ciego de Nueva York”:

No hay dolor en la voz. Sólo existen los dientes,
pero dientes que callarán aislados por el raso negro.
No hay dolor en la voz. Aquí sólo existe la Tierra.
La Tierra con sus puertas de siempre
que llevan al rubor de los frutos. (87)

Ahora observaremos cómo ocurren estos actos de purificación en *Residencia en la tierra*; vale aclarar que el sacrificio, desde el punto de vista religioso, como ocurre en *Poeta en Nueva York*, carece de aplicación estricta en el libro de Neruda —salvo un caso muy puntual del poema “Maternidad”, que mostraré adelante—; lo que sí se observa es que estas nociones de purificación están relacionados con la quema de lo horroroso que ejemplificaremos con el poema “Walking Around” y la manifestación de una adaptación, metamorfosis y superación de lo humano que se ejemplifica de manera importante a través

de los “Tres cantos materiales”. Lo humano en este caso se debe transformar a lo terrestre, material (madera, apio) en un afán de recuperar lo puro y con ello de superar la propia angustia. “Walking Around” es un poema que resume con tono irónico el cansancio del hombre urbano que asiste a sastrerías, a cines, que se marchita y decae.

Sucede que me canso de ser hombre. (72)

He aquí esta primera declaración sustancial: el cansancio de ser hombre y por tanto el cansancio de lo humano, y aquí vale la pena recordar a Ortega y Gasset, que en su ensayo “La deshumanización del arte” proclama este cansancio como una de los principales motivos de lo que él llama “arte joven”; lo que Ortega intuye como un cambio radical en el arte y que en su momento indicaría una afiliación a una estética de lo “no humano” parece ser lo que de manera mas bien existencialista proclama el yo lírico de Neruda: “El arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino consiste activamente en esa operación de deshumanizar” (p. 28)

La frase anterior de Ortega y Gasset suena como una gran contradicción en el ámbito de *Residencia en la tierra*, cuando en lo central uno percibe precisamente una ansiedad terriblemente humana, una ansiedad asociada a confusión, caos e incertidumbre; un yo lírico, “humano”, desconcertado, ante un mundo que se informa como incoherente; pero he aquí que este poema declara ese cansancio y ese intento de deshumanización como superación de este cansancio. El cansancio existencial del yo residenciario es un cansancio no estrictamente por hablar de “temas humanos” pero sí de la contaminación que genera el ser humano, de la “impureza” para utilizar un término nerudiano que este ser ha generado sobre el mundo. Y este cansancio existencialista es, en la misma línea de Unamuno, el cansancio derivado de tener una conciencia de esto que se desvanece a su alrededor, esta conciencia es la generadora de la enfermedad: “A parte de no haber una noción normativa de la salud, nadie ha probado que el hombre tenga que ser naturalmente alegre. Es más: el hombre por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad”. (18)

Y por ello la restitución o el intento de superación parte también de la eliminación de esta operación humana, el intento del borrado de esta conciencia, no como una operación de un “inconsciente” sino del efecto nocivo que aun teniendo “conciencia” lo mueve a una inacción, a una contemplación, a una eliminación de lo humano que carece de sensibilidad. Este testigo “humano” que antes abría sus ojos ante su soledad ahora quiere dejar de ver las cosas de la ciudad, del mundo:

Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores (72)

El descanso de piedras o de lana reafirma esta tesis de búsqueda de elementos materiales, no necesariamente “humanos”, lo que no se desea ver es precisamente estos materiales que ha construido el hombre: ascensores, anteojos, mercaderías. Pero no sólo contempla: aun en el límite de este cansancio de orden físico y de orden moral generado por el hecho de tener conciencia y gracias a ella, el yo lírico no pierde la oportunidad para dar una lección a alguien más, a los generadores de este caos informado, para quemar lo horroroso:

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.
Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.(72)

Esta declaración de venganza e intento de purificación al ofrecer naturaleza (lirio) ante la artificialidad (notario) es una manera de recriminar a las instituciones —la monja representa por ejemplo la religión y el notario los sistemas burocráticos—, mientras caminar como un loco por las calles demuestra la voluntad de pedir por la vida en su más furiosa energía, rebelarse y encontrar la dinámica que solventa la pesadez del día a día, que derrota la desgracia, la soledad, la artificialidad, lo institucionalizado. Se instala así el tono de denuncia por primera vez en el libro, y con esta purificación, con la muerte de lo artificial, se anhela la eliminación de lo angustiante:

No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos,

aterido, muriéndome de pena. (73)

Más adelante, en el mismo poema, el mundo nuevamente atenta contra este deseo de eliminación de la angustia. Atenta porque la realidad en sí es llanto y suciedad, lo urbano y construido por el hombre es lo horroroso, y este yo lírico es nuevamente testigo de este desarme y de este vacío:

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debiera haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos. (73)

Pero una vez efectuado el anhelo de purificación y aún más certificado el mundo como un estado deforme, este ser persiste, obstinado; persiste en su propia fe, persiste en su circulación furiosa por el mundo, ha intentado la purificación que su fe sustenta:

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias. (73)

Las “lentas lágrimas sucias” que se le atribuyen a la ropa que cuelga del alambre no son otra cosa que la angustia del yo lírico representada en el antropomorfismo de las cosas. En este caso quien llora “lentas lágrimas sucias” no son las ropas colgadas de un alambre, sino el hablante lírico del poema. La angustia se ha proyectado al mundo y a las cosas y aun proyectándose esta angustia declara con plena conciencia: “Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos, con furia, con olvido”, declara que su fe le permite esta circulación, que a través de su fe ha intentado el rito purificador y que aún en medio de adversidades, persiste en la superación de su propia angustia, persiste por encima de la razón que capta lo horroroso. Este movimiento, desde el estado de resignación a la fe, es precisamente el movimiento que describe Kierkegaard:”La resignación infinita es el último estadio precedente a la fe, y nadie alcanza la fe si antes no ha hecho ese movimiento previo, porque

es en la resignación infinita donde, ante todo, tomo conciencia de mi valer eterno, y únicamente así puedo entonces alcanzar la vida de este mundo en virtud de la fe”. (51)

Y esta “resignación infinita”, partiendo de reconocer la misma imposibilidad, es lo que declara el yo lírico de *Residencia en la tierra* y que se relaciona directamente con la definición que realiza Kierkegaard: “Por lo tanto reconoce la imposibilidad, pero al mismo tiempo cree en lo absurdo; porque si supone que posee la fe sin reconocer la imposibilidad, de todo corazón y con toda la pasión de su alma, se engaña a sí mismo y su testimonio es absolutamente inaceptable, ya que no ha alcanzado la resignación infinita”. (52)

Hemos llegado entonces al movimiento esperado desde el testigo resignado hasta el yo lírico colmado de una violenta fe en sí mismo. En virtud de su fe, ha creado un mundo que le permite ver lo que está por encima de su mundo sensible, de su inmediata realidad; ésta es la fe que él pregona, que él percibe con actitud valiente: “paseo con furia, con zapato, con olvido”. Por vía de la fe proclama la eliminación de lo horroroso como acto purificador y restaurador. Fe en su misma condición, en su propio ser. Aparte del rito purificador que intenta eliminar las instituciones o seres horrorosos, un ejemplo puntual más cercano a la noción estricta de sacrificio se observa en el poema “Maternidad”, de *Residencia en la tierra*. Allí, la presencia de la sangre en la tierra, en los edificios, relaciona directamente la angustia con la materia humana y la de los objetos y manifiesta la terrible incertidumbre que implica el nacimiento de una nueva vida. La madre descrita en el poema no es una madre pura, sino una madre oscura; la maternidad ocurre entre sangre y sombras, entre fatalidades:

Por qué te precipitas hacia la maternidad y verificas
tu ácido oscuro con gramos a menudo fatales? (78)

Justamente el asomarse a la vida es un imperio de sombras, de horror; por tanto los brazos de esta madre son brazos de lágrimas y la sangre de la madre es lo que debe sacrificarse como producto de esta nueva vida.

Hay sombra allí para todas las vidas.

Hay círculos de leche y edificios de sangre,
y torres de aire verde.
Hay silencio en los muros, y grandes vacas pálidas
con pezuñas de vino. (79)

Ante la desesperanzadora noción de maternidad oscura, intentando la recuperación de la sangre derramada, intentando mantener la continuidad de la vida, este yo lírico busca una solución en su autosacrificio:

Hay sombra allí para que continúe
el diente en la mandíbula y un labio frente a otro,
y para que tu boca pueda hablar sin morir,
y para que tu sangre no se derrumbe en vano.

Oh madre oscura, hiéreme
con diez cuchillos en el corazón,
hacia ese lado, hacia ese tiempo claro,
hacia esa primavera sin cenizas.(79)

El tiempo claro y la primavera sin cenizas ocurren evidentemente gracias a la fe del héroe sacrificado que intuye la restitución de lo puro, de la luz, y que justifica su herida, su muerte:

Hasta que rompas sus negras maderas
llama en mi corazón, hasta que un mapa
de sangre y de cabellos desbordados
manche los agujeros y la sombra,
hasta que lloren sus vidrios golpee,
hasta que derramen sus agujas.(79)

Y por encima de lo que evidentemente sus sentidos observan, de lo que su razón le dice, el poema sentencia esa presencia de la sangre:

La sangre tiene dedos y abre túneles
debajo de la tierra. (80)

El yo lírico sacrifica su vida buscando la eliminación de la sangre que inunda completamente la tierra. Actúa entonces una fe sólida y la ofrenda de su vida es precisamente el acto purificador. Gracias a esta fe, su angustia se ha superado, su único deseo, como lo expresa Kierkegaard, es entonces su tabla de salvación: “Ante todo el

caballero de la fe debe tener el poder de concentrar toda la substancia de la vida y todo el significado de la realidad en un solo deseo” (46).

La mecánica de purificación también actúa en el mundo de las oficinas (mundo artificial que debiera ser condenado), como se observa en el poema “Desespedito”. Allí ocurre el asesinato del día, este asesinato es en virtud de la artificialidad y ocurre de manera dramática, contundente. “Desespedito” representa un desesperado expediente que revela la angustia del mundo artificial y burocrático, en contraposición con el mundo natural; en este expediente se reúne y acumula la oficina exterior, la caída del mundo y la naturaleza y el desequilibrio interno, juntos ruedan hacia el día que muere. Un expediente sustenta un acto administrativo, en este caso el acto administrativo es la asistencia de la muerte. La angustia ya no solo es metafísica o imprecisa sino que está centrada con el mundo artificial en descomposición, en llanto, en sombra. La naturaleza ha cedido frente a este mundo artificial ha perdido su vitalidad y su rosa fragante. La paloma símbolo de lo puro, se mancha por los elementos cotidianos y burgueses, por los elementos de las oficinas:

La paloma está llena de papeles caídos,
su pecho está manchado por gomas y semanas,
por secantes más blancos que un cadáver
y tintas asustadas de su color siniestro.(73)

Asistimos entonces a la muerte de la tierra, de lo natural; asistimos al desequilibrio:

Lloremos la defunción de la tierra y el fuego,
las espadas, las uvas,
los sexos con sus duros dominios de raíces,
las naves del alcohol navegando entre naves
y el perfume que baila de noche, de rodillas,
arrastrando un planeta de rosas perforadas. (74)

Este mundo de papel, artificial, se desborona, y la ira se acumula en las palabras, en las oficinas, en los sitios naturales de la muerte:

Con un traje de perro y una mancha en la frente
caigamos a la profundidad de los papeles,
a la ira de las palabras encadenadas,
a manifestaciones tenazmente difuntas,
a sistemas envueltos en amarillas hojas. (75)

Pues estos sistemas “envueltos en amarillas hojas”, representan el mundo artificial del papel, de la burocracia inventada por los seres humanos. Ahora la derrota del mundo natural en manos del mundo artificial genera una ansiedad de lo puro que se instaura como posibilidad resolutoria:

Rodad conmigo a las oficinas, al incierto
olor de ministerios, y tumbas, y estampillas.
Venid conmigo al día blanco que se muere
dando gritos de novia asesinada. (75)

El poema se cierra con los gritos del día que se muere, después de rodar por el mundo de las oficinas y estampillas que representan el mundo de la muerte y de la incertidumbre. El día al ser asesinado revela un pensamiento que con este sacrificio, implica una restitución de lo que ha sido manchado por el mundo artificial; al asesinarse el día, se recupera la paloma que estaba llena de papeles caído. La palabra “Venid” implica una nueva esperanza; la palabra “Rodad” implica la caída en la muerte, en el horror. El día blanco es la pureza que al aniquilarse florece de nuevo en virtud de la fe del yo lírico.

Este intento purificador tiene implementación a través de las transformaciones o adaptaciones que intentan, invocando lo no humano, lo material, restituir lo puro, lo sagrado. Este planteamiento es lo que ocurre en la sección de los “Tres cantos materiales”. Analizaremos un ejemplo de ello a partir del poema “Entrada a la madera”, que trata de la sublimación de la naturaleza, búsqueda de la purificación a través de lo terrestre. La angustia cesa ante el equilibrio que nos dan la tierra y sus elementos. Si los pasajes anteriores trataban de la ruina del individuo que es un simple testigo ocular del mundo en caos, este testigo ha ampliado su punto de vista para observar el poder regenerativo de la naturaleza y de las cosas materiales; para caer y asimilarse en esta sustancia, ya no sólo de oscuridad o sombra, buscando en los seres inertes el espíritu que el individuo no halla en sí mismo. La entrada a la madera representa inicialmente una caída en su sustancia; el yo lírico entre su razón y su corporeidad busca esta materia, describe la madera como un ser vivo:

Caigo en la sombra, en medio
de destruidas cosas,
y miro arañas y apaciento bosques
de secretas maderas inconclusas,
y ando entre húmedas fibras arrancadas
al vivo ser de substancia y silencio. (88)

Y una vez ha caído en su materia, este yo lírico se reconoce a través de un viaje por esta sustancia; reconoce sus limitaciones, sus pesares y el ingreso a una esencia misteriosa:

Soy yo ante tu ola de olores muriendo,
envueltos en otoño y resistencia:
soy yo emprendiendo un viaje funerario
entre tus cicatrices amarillas:
soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa.(89)

A través de esta esencia vital, de la materia que no puede describir, el yo lírico percibe el movimiento, la fuerza vegetal que antes desconocía, pues sólo veía un “Galope muerto”, un movimiento uniforme, sin sentido. Esta fuerza vegetal lo penetra, sacude su esencia, se incorpora dentro de él; la purificación surte efecto por una suerte de ritual de posesión:

Veo moverse tus corrientes secas,
veo crecer manos interrumpidas,
oigo tus vegetales oceánicos
crujir de noche y furia sacudidos,
y siento morir hojas hacia adentro,
incorporando materiales verdes
a tu inmovilidad desamparada. (89)

Y la angustia desaparece: “el sueño sin medida”, la noche que percibe como infinita, al fusionarse el yo con el “círculo de dulzura”, en profunda acción vital:

venid a mí, a mi sueño sin medida,
caed en mi alcoba en que la noche cae
y cae sin cesar como agua rota,
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,
a vuestros materiales sometidos,

a vuestras muertas palomas neutras
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas. (89)

El final del poema está lleno de esperanzas para el individuo, repleto de acción renovadora en virtud de la purificación que ha ocurrido en su metamorfosis. El yo lírico se maderiza para escuchar el aliento y la respiración de lo inerte. En este caso el mecanismo de respuesta a la angustia, parte de una transformación del individuo, en un elemento que sin “espíritu”, parece poseer un espíritu superior, no humano (la madera). Por contradicción, en el mundo inanimado yace la respuesta a la angustia del ser, la intención de capturar, como en *Poeta en Nueva York*, el pulso de las cosas: “rondar las cosas del otro lado”. En este caso la respuesta que encuentra Neruda está en los elementos materiales (madera-apio-vino) que representan el “círculo puro” al cual nuestra conciencia no tiene acceso. Este planteamiento se afilia con la idea de “Walking Around” de cansancio de lo humano, replanteamiento del fundamento y búsqueda de respuestas en lo material, no contaminado y este movimiento implica por tanto un acto purificador, metamorfosis de su materia que se ejecuta en virtud de la fe que sostiene la operación. Idéntica operación ocurre al final del poema “Apogeo del apio”, donde el yo lírico es poseído por el apio que le comunica la pureza de la tierra:

Y entráis en medio de la niebla hundida,
hasta crecer en mí, hasta comunicarme
la luz oscura y la rosa de la tierra.(91)

El sacrificio, ya lo habíamos dicho, se hace en virtud de la fe, ¿pero fe en qué? Fe en que lo sacrificado cambiará la situación actual; fe en lo que no vemos, pero fe sobre todo en su propia esencia, en su propio yo, en su ser. El sentido heroico de entrega se fortalece en virtud de un resultado no comprobable, ajeno a la razón, como lo expresaba Kierkegaard. Este sentido de sacrificio en *Poeta en Nueva York* representa la posibilidad de restitución de lo puro y de lo natural y por tanto la eliminación de la angustia, puesto que se hace en el momento pertinente y con la ofrenda de un ser inocente (el propio yo lírico, las palomas, los niños) completamente alineado con la vocación religiosa del libro. Sin embargo, este sacrificio a veces es estéril en su resultado, en su fin último; no por el evento en sí, como en

el caso del martirio de Cristo; sino por quienes debieron haber captado el mensaje del sacrificio y no supieron corresponder a esta misión. A pesar de esta supuesta “inutilidad”, el sacrificio anuncia una restitución de lo sagrado y lo noble y con esto cumple su papel restaurador, el yo lírico en su intento de purificación ha superado su propia angustia y la del mundo que percibe como horroroso, tal como se muestra en el poema “Crucifixión”, donde el acto heroico precede a la salvación. En este sentido, diríamos que el sacrificio es resolutivo, supera la razón y actúa en el terreno de la fe. Fe de naturaleza esencialmente católica a la que el yo lírico acude con otros métodos de purificación que ilustran el rito de la quema de lo horroroso o de los seres malvados, como lo ilustraba con el poema “Paisaje de la multitud que orina”. Estos actos de sacrificio, en el contexto de *Poeta en Nueva York*, deben ser gritados, expuestos a los demás a fin de despertar la sensibilidad perdida.

Amado Alonso, en su libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, definía a *Residencia en la tierra* como un “apocalipsis sin Dios”; comparto esta posición, que refleja la esterilidad religiosa del yo lírico residenciario y por tanto alejaría las nociones asociadas al sacrificio cristiano, de fuerte tendencia en *Poeta en Nueva York*, tal como lo vimos en el análisis previo. El autosacrificio que observamos en *Residencia en la tierra* se ejemplifica puntualmente a través del poema “Maternidad”, donde el yo lírico se manifiesta como ofrenda de cara a una restitución general de la vida misma y por tanto de la salvación. Un ejemplo de sacrificio similar observamos en el poema “Desespiciente”.

Ibáñez Langlois resume así la personalidad y la obra de Neruda, muy pertinente a lo que hemos comentado:

[...] más proclive como amante al gozo de la carne que a la comunicación personal; invulnerable a toda experiencia religiosa, compacto en su materialismo sin fisuras, es indudable que ha sabido hacer de esta particular y limitada vocación terrestre su grandeza poética; de esta pasión por lo tangible, su gran fuerza expresiva; y de la materia de su vida entera, una 'poesía escapada tumultuosamente de su corazón, romántica por la exacerbación del pensamiento, expresionista por el modo eruptivo de salir, personalísima por la carrera desbocada de la fantasía y por la visión de apocalipsis perpetuo que la informa', como la ha definido uno de sus críticos más lúcidos, Amado Alonso, en aquella su etapa cumbre de *Residencia en la tierra* (1).

Pero este materialismo, esta vocación terrestre de lo tangible, de la mano de su “esterilidad religiosa”, difícil de negar en *Residencia en la tierra*, no implica que no existan los intentos de purificación sino que ellos ocurren con una mecánica diferente. La existencia del apocalipsis genera un intento profundo de rito purificador que se intenta, a mi juicio, en dos vías: las adaptaciones o cambios de identidad y la eliminación de los componentes malignos; ambos métodos buscan la restitución del fundamento o del origen puro y amplían su mecánica a través de la obstinación o persistencia en medio de lo insalvable. Esta obstinación, para el caso de Neruda, es la llave que filia este comportamiento con la vocación poética del yo lírico que se autoproclama en los poemas. Ejemplo de la quema de lo horroroso la ilustramos con el poema “Walking around”.

Las adaptaciones (metamorfosis) que llamaré de tipo positivo están relacionadas con la transformación de seres y objetos con miras a la superación del vacío del ser, en un esfuerzo por eliminar los límites impuestos (inquietud muy particular de Lorca en poemas como “Muerte”) y como antecesora de un retorno de la naturaleza. Esta metamorfosis “se hace” para invocar un espíritu superior, como en el caso de “Entrada a la madera” de *Residencia en la tierra*, donde este espíritu yace precisamente en la naturaleza virgen y no en el ser humano, que debe, por tanto, transformarse en materia, en naturaleza virgen, para lograr dicho espíritu. Como actos de purificación, implican, en el contexto de *Residencia en la tierra*, la metamorfosis de la esencia humana por una suerte de rito de posesión de lo natural- material (madera, apio); a través de este acto, el yo lírico ha superado finalmente su angustia. Las adaptaciones de tipo positivo casi siempre anteceden o son premonitorias de una solución definitiva que estará, o en la vocación poética y en el rescate de lo natural, o en lo puro por vías de la denuncia (en el caso de Lorca) o de la obstinación (en el caso de Neruda).

4.5 DENUNCIA Y VOCACIÓN POÉTICA COMO SUPERACIÓN DE LA ANGUSTIA

*Jamás desespere, aún estando en las más sombrías aflicciones, pues de las
nubes negras cae agua limpia y fecundante.*

Miguel de Unamuno

Con esta sección cerramos el ciclo de tratamiento a la angustia en los dos libros, enfocándonos finalmente en las propuestas de solución “más positivas”, término que empleamos para referirnos a nociones más proactivas respecto a la posición que adopta el ser frente a un mundo de angustia, horror, caos e incertidumbre. Como lo vimos en el capítulo anterior, las nociones más pasivas desembocan en una solución existencialista, enfocada en la *búsqueda de lo puro* —a través de ritos de purificación— como superación a la angustia; esta búsqueda común a Neruda y a Lorca establece la inocencia, la naturaleza como propuesta resolutoria ante un conflicto declarado entre un mundo artificial y el mundo natural.

Lorca insiste particularmente en el terreno de lo natural y en la infancia, en la pureza y la nostalgia del amor como el oro perdido y la explicación de la angustia, siendo éste un esquema reiterativo de *Poeta en Nueva York*. Lo puro en Lorca toma diferentes matices: es la infancia, como se define en “Infancia en Menton” o “El niño Stanton”; o son los negros, como en el poema “Norma y paraíso de los negros”; o es el amor inocente y humano, como se ejemplifica en “Luna y panorama de los insectos”; o está en la naturaleza y los animales del poema “Nueva York” o en “Danza de la muerte”, o en Cristo, como se muestra en “Iglesia abandonada”; e incluso en el sentimiento homosexual auténtico, como se observa en “Oda a Walt Whitman” y su libro se ubica en esta restitución de lo puro o inocente, por diferentes vías.

La búsqueda de lo puro en Neruda y la importancia de lo natural-material están justificadas particularmente en sus cantos materiales. Lo puro en Neruda se representa por la materia (apio-madera-vino), por lo terreno y natural: la noche, el silencio; por la corporeidad

auténticamente asumida, el aislamiento y, en resumen, por lo no contaminado por lo humano-artificial. La soledad de Neruda parte también de un exilio y de un modelo de incertidumbre y caos por un mundo completamente crítico que dificulta la respuesta concreta, la certidumbre de la solución a esta angustia. Esta búsqueda de lo puro en Neruda se aproxima, en palabras de Jaime Concha, más a la búsqueda del fundamento, de la raíz y el origen, al cual se aproxima con dolor y no necesariamente con éxito: “En *Residencia en la Tierra* Neruda quiere, antes que nada, reconquistar definitivamente el Fundamento. El rescate no es empresa fácil. ‘Les dieux jaloux ont enfoui quelque part le secret de la descendance des choses’ (M. de Guérin). Wotan ha ocultado la áurea materia en lo hondo del Rhin, y se solaza en lo alto despreocupadamente”. (1)

Esta búsqueda de lo puro en Lorca es precedida, como lo vimos, por una noción de sacrificio que se justifica en la recuperación de estos valores. Noción de sacrificio que se implementa en *Residencia en la tierra* a través de la eliminación de lo horroroso o de las mutaciones de lo humano en lo material.

Pero, ¿a dónde conduce todo esto? La hipótesis central de mi trabajo intenta demostrar que la superación de la angustia se concreta por esta búsqueda de lo puro que se implementa en los dos libros por lo que he llamado la “vocación poética”; el ejercicio del poeta que lo sostiene aún en medio del mundo de horror y que constituye su salvación. Este ejercicio tiene dos facetas distintas: en *Poeta en Nueva York*, el carácter de denuncia sostenida contra lo que se juzga impuro o causante del mal, y en *Residencia en la tierra*, en la obstinación, la resistencia que permite sobrellevar el caos interior-exterior.

En el libro “La poesía mítica de García Lorca”, de Gustavo Correa, en el apartado “El número, la multitud y los símbolos escatológicos”, se analizan los elementos que constituyen el poema “Nueva York, Oficina y denuncia”: “Allí la civilización mecánica y monetaria asume a través de la aritmética las proporciones de un asesinato gigantesco de seres vivientes que dejan detrás ‘un río de sangre tierna’ en ‘el alba mentida de New York’. Las operaciones en abstracto esconden todas unas gotas de sangre” (203).

Pues claramente éste es el espíritu del poema, el enfrentamiento entre este mundo mecánico-financiero representado en las multiplicaciones, en las sumas que esconden las gotas de sangre de seres inocentes (en este caso de animales). Lo que quiere mostrar este yo lírico no es sólo la sangre que está comprometida detrás de la máquina moderna, de las oficinas que niegan la naturaleza, de la caída de Wall Street, sino la complacencia del ser humano ante tal monstruosidad. El poeta no quiere ver las montañas ni el espectáculo de la naturaleza o la sabiduría; explícitamente quiere observar la turbia sangre que alimenta el espectáculo de la ciudad de Nueva York; el poeta, como él mismo lo escribe, debe “rondar las cosas del otro lado”, mostrar lo no visible:

Existen las montañas, lo sé.
Y los anteojos para la sabiduría,
Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo.
Yo he venido para ver la turbia sangre,
la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.(107)

El uso anafórico de las palabras “Lo sé” reafirma su acto consciente; la voz del autor quiere que el poema transcriba el dolor; dolor ante la insensibilidad y la máquina capitalista creada por los humanos, que sepulta la sangre en bien de la estabilidad financiera. Esta sangre, es la sangre de los animales sacrificados diariamente. He aquí la capacidad de aumento de la realidad que concibe el yo lírico como razón de su labor, el poeta quiere mostrar la sangre, no lo evidente de las montañas o el cielo, esta idea se alinea perfectamente con lo que nos mostraba Ortega y Gasset en “La deshumanización del arte”: “El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de *auctor*, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio” (35). Este irreal continente es la sensibilidad que los seres humanos han perdido en virtud de su propia mecánica, de un mundo que ha perdido su raíz, para utilizar las mismas palabras de Lorca en su conferencia recital: “La impresión de que aquel inmenso mundo no tiene raíz os capta a los pocos días de llegar y comprendéis de manera perfecta cómo el vidente Edgar Poe tuvo que abrazarse a lo misterioso y al hervor cordial de la embriaguez en aquel mundo” (167). El poeta no sólo nos muestra lo no evidente; además eleva su voz en tono de airada denuncia y se tiñe de proféticos augurios:

Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.
Os escupo en la cara. (108)

¿Qué hace el poeta? ¿Qué solución propone? El poeta no simplemente se lamenta sino que denuncia a los seres humanos que han levantado sus “montes de cemento”, que han propiciado semejante degradación de la naturaleza y el mundo y los recrimina fuertemente: “Os escupo en la cara”. La “última fiesta de los taladros” representa una metáfora del apocalipsis, del momento último donde rendiremos cuentas; este momento y lugar nos iguala a todos: seres humanos, animales, objetos. No existirá escapatoria para este ser humano que ha aplastado a los demás. La inocencia terminará por imponer sus fuerzas, por encima de los conjuros de la civilización.

¿Qué voy a hacer?, ¿ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,
que luego son pedazos de madera
y bocanadas de sangre?
No, no, no, no; yo denuncio.
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido
por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite. (109)

La voz de denuncia se instaura definitivamente como un acto de combate. No es la noción pasiva o de cruel testigo; alza la voz para ser escuchado, incluso se sacrifica para que el horror y la angustia cesen, para rescatar lo puro y a la naturaleza. Después de la indecisión, lo que inmediatamente acomete el yo lírico es la denuncia e incluso el sacrificio; la denuncia es pues el instrumento del poeta y a partir de esta actividad ha superado la angustia que le genera su visión del mundo en descomposición. El poema “Grito hacia Roma” constituye una denuncia contra la Institución Religiosa, representada en Roma, el

Papa y el Vaticano que han actuado indiferentes frente a las clases menos favorecidas, y que han propiciado un clima de desigualdad. Esta angustia social revela la falta de equidad y del fin último religioso que debe buscar “repartir el pan y el vino”; una institución por lo demás insensible e insensata, sobre la cual caerá el castigo universal. La restitución a la que aspira el poeta, es la restitución de la madre tierra “que da sus frutos para todos”. La naturaleza en su profunda sabiduría se antepone a la maquiavélica institución religiosa. La gente inocente y honrada, los muchachos, los negros, las mujeres, gritarán al unísono denunciando la falsedad y esperando “el pan nuestro de cada día” y la voluntad de la tierra.

Porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos. (115)

Lo que enseñan los maestros de la religión es mentira, es artificioso y lo que dicen sus acciones es hipocresía y totalmente inverso a lo que se predica:

Los maestros enseñan a los niños
una luz maravillosa que viene del monte;
pero lo que llega es una reunión de cloacas
donde gritan las oscuras ninfas del cólera. (114)

El hombre vestido de blanco, o sea el Papa, simula su bondad, ha olvidado las enseñanzas de Cristo y la espiritualidad, escondidas en un manto de hipocresía:

Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán. (114)

El sacrificio de este ser maligno y mezquino (entiéndase sacrificio de la institución religiosa) debiera constituirse en una mecánica de restitución del bien; en este caso, “la inyección para adquirir la lepra” sugiere una muerte de quienes han contribuido de manera tan radical a generar la insensibilidad y la angustia. El llanto de este ser debiera disolver su inmenso poder material y financiero.

El hombre que desprecia la paloma debía hablar,
debía gritar desnudo entre las columnas
y ponerse una inyección para adquirir la lepra
y llorar un llanto tan terrible
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante. (114)

El castigo para esta falsa institución es terrible y el yo lírico lo profetiza de manera rotunda, en este castigo las formas inocentes se adaptan o transforman en formas y seres malvados que tocan el corazón de los insensibles, de los dueños del circo que ciegan la verdad y la justicia. Invocación al apocalipsis por vía de la denuncia poética:

mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos,
caerán sobre ti. Caerán sobre la gran cúpula
que unta de aceite las lenguas militares,
donde un hombre se orina en una deslumbrante paloma
y escupe carbón machacado
rodeado de miles de campanillas. (113)

Este castigo letal parte de de la profunda insensibilidad de la sociedad capitalista y de la institución religiosa, que ha generado un gentío taciturno, silencioso y estéril de esclavos:

No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala. (114)

Y con este poema el yo lírico, consciente de su vocación, ha llegado al clímax de la denuncia; a través de ésta invoca los poderes en los que confía y a raíz de esta invocación ha cesado su propia angustia personal. Esta evolución de la denuncia la resume Miguel García Posada con toda claridad:

La denuncia del poeta abarca también otros aspectos; así el religioso: ve la religión como alienación, consuelo inútil frente al mundo y frente a la muerte todopoderosa “Navidad en el Hudson”. La ciudad es lo menos cristiana que cabría esperar, y Cristo nace en un ambiente hostil, ya traicionado “Nacimiento de Cristo”. La crucifixión del inocente no aportará la salvación al mundo, ya que la ciudad lo rechaza “Crucifixión”. La raza maldita de la religión oficial, su historia, es el tema de la siguiente composición, articulada sobre el motivo concreto del entierro de un magnate judío “Cementerio Judío”. Esta larga cadena de reproches culmina en Grito Hacia Roma, y hacia su máximo representante, el Papa. La

iglesia sólo está con los poderosos, no con los que sufren, y ha traicionado el mensaje evangélico de fraternidad y justicia; pero las masas oprimidas las conquistarán con su lucha. (77)

Pero el poema más importante, a mi juicio, sobre la identidad y la vocación poética del libro *Poeta en Nueva York* es “Poema doble del lago Eden”. La voz inicial del poeta remite a la idea de la infancia y la pureza original que ha mutado a la amargura de los días actuales. Un momento en el pasado que se derrumba por el hecho de ser testigo de un nuevo mundo salvaje.

¡Ay voz antigua de mi amor!
¡Ay voz de mi verdad!
¡Ay voz de mi abierto costado,
cuando todas las rosas manaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo! (89)

En virtud de esta angustia el poeta se sacrifica, recordando el sacrificio religioso de Cristo e intentando restablecer lo perdido (ésta es la “voz de mi abierto costado”). La conciencia de vivir en un mundo de horror es un componente fundamental de esta voluntad poética y de la labor que el poeta asume a cabalidad, además de un pleno reconocimiento de su propia identidad, de su yo:

Yo sé el uso más secreto
que tiene un viejo alfiler oxidado
y sé del horror de unos ojos despiertos
sobre la superficie concreta del plato. (90)

Aquí percibo la afiliación directa de la vocación poética con la angustia metafísica y cómo a partir de dicha vocación ésta se supera. En los versos anteriores el yo lírico autodeclara su propio conocimiento (“yo sé”) y su capacidad para encontrar los secretos más profundos de las cosas. Este reconocimiento ocurre por vía del intelecto que se simboliza con los “ojos despiertos”. Conciencia, que es por tanto un horror, una enfermedad (recordando nuevamente a Unamuno) y el yo lírico asume su estado limitante. Pero, aun a sabiendas del horror existencial el yo persiste en su búsqueda, derriba la angustia por vía de superación, de esfuerzo, de “amor humano”:

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
quiero mi libertad, mi amor humano
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
¡Mi amor humano! (90)

Comportamiento obstinado, insistente en la propia libertad individual y en la pureza primaria de su amor. Esta voz antigua debiera restablecer el canto, entorpecido por el ruido exterior del ahora:

¡Oh voz antigua, quema con tu lengua
esta voz de hojalata y de talco! (90)

La voz de hojalata y talco es la voz actual del poeta que no contiene el brillo de los años de la infancia, pero como en *Temor y temblor* la recuperación de lo puro es siempre una posibilidad sustancial y presente: “las naturalezas profundas no pierden jamás el recuerdo de sí mismas y tampoco llegan a ser otra cosa que lo que han sido” (Kierkegaard, 47). La recuperación de esta voz pura ocurre mediante un acto de purificación, “quema con tu lengua”, que intenta restablecer la función primaria del poeta, su voz de infancia y por tanto recuperar su propia identidad.

Quiero llorar porque me da la gana,
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un hombre ni un poeta ni una hoja,
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado. (90)

El yo es un pulso herido que “ronda las cosas del otro lado” y se manifiesta como quien descubre a los ojos del otro lo que no es evidente y descubre lo que por vía racional no se puede obtener. Este yo llora, al no reconocer plenamente su identidad: “no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja”, pero si no es nada de esto, ¿qué es? Es un instrumento, un pulso que además está herido, o sea sacrificado en su propia labor que ocurre con evidente sufrimiento y que aun intentando negar su “condición poética” sirve para aumentar la realidad, para descubrir lo no visto, como lo plantea Ortega y Gasset: “El poeta empieza donde el hombre acaba”. Por ello, su labor es precisamente el encuentro con el lado oculto de las cosas y con el despertar de una profunda sensibilidad. La libertad que es el motor de

su propia vocación le permite asumir su propio dolor y persistir en su función poética-profética.

Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño y abeto, a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo. (90)

Pero la identidad, el nombre del poeta, es el nombre de un niño, de una rosa, de un abeto, remisión directa a lo inocente por un lado y a lo honesto y claro por el otro: “la verdad del hombre de sangre”. Este nombre, esta identidad, es su propia función poética y por tanto su salvación, utiliza el lenguaje y este lenguaje puede no siempre traducir la verdad, sólo puede sugerirla o incluso puede “burlarse” de ella. Los versos finales plantean la problemática bien conocida de la imposibilidad del lenguaje, instrumento de su vocación poética que no siempre puede reflejar lo que se quiere transmitir. Esta misma idea la retoma Neruda en su poema “Comunicaciones desmentidas”, como lo revisaremos adelante.

No, no. Yo no pregunto, yo deseo.
Voz mía libertada que me lames las manos.
En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado. (90)

Después del llanto, este yo ya no hace preguntas; ahora simplemente desea recuperar su identidad poética, su “voz libertada”, voz que se aproxima a su corporeidad, que es parte de su identidad. Esta desnuda identidad recibe el tiempo y el castigo, recibe todo lo que la vida ofrece.

Así hablaba yo.
Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando.
Me estaban buscando
allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje
y allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios. (90)

Nueva pausa final en el poema, el tiempo cambia las circunstancias, que son nuevamente adversas: bruma, sueño y muerte. Las circunstancias adversas buscan al yo, el yo que se

defiende con su mirada, con su nombre, con su identidad poética, el yo que flota entre “equilibrios contrarios”; acaso estos equilibrios son vida y muerte, son la angustia y la esperanza, fe y razón que pelean por igual y que están en la raíz íntima del ser. La angustia planteada así como esta pelea de equilibrios contrarios es el mismo “sentimiento trágico de la vida”, donde fe y razón se comportan como las dos caras de la moneda: fe y esperanza que rescata la pureza en su raíz original, y razón que niega esta evidencia, fulminada por la materialización del caos, de la desintegración del mundo y de la pérdida de los valores. En palabras de Kierkegaard: “Conocer la tristeza es humano, humano es participar de la pena del afligido, pero más grande es creer y aún más reconfortante contemplar al creyente. Abraham no nos ha dejado lamentaciones. [...] Pero Abraham creyó y no dudó de ningún modo; creyó lo absurdo.”. (24)

En este caso lo absurdo puede entenderse como la recuperación de la pureza en su sentido original y ésta es la fe propia del poeta, la pureza constituye la salida a la angustia, puesto que es restitución de los valores, a partir del juego de contradicciones, de la lucha permanente: “Como que sólo vivimos de contradicciones y por ellas; como que la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción.” (Unamuno, 37).

Estas contradicciones se superan en función de la propia vocación poética que aunque no designe como tal, es la fuente de su voz primaria, el fundamento de infancia y su tabla de salvación; por ello a renglón seguido, en el poema “Cielo vivo” el yo lírico exclama: “Yo no podré quejarme si no encontré lo que buscaba”, y esta búsqueda finaliza en ese mismo poema cuando alza el vuelo mezclado con el “amor y las arenas”; esta búsqueda ocurre producto de su propia identidad y en su fin último, en su disolución, en su muerte; sólo queda el espacio del amor, que es el espacio de su labor sostenida hasta el fin de los días. Ejemplo similar de salvación a través de la vocación poética es explícito en el poema “El

niño Stanton”, que narra la agonía de la muerte por cáncer en un niño y acude nuevamente a la idea de la infancia perdida. La indiferencia del ser humano debiera ser castigada:

Porque es verdad que la gente
quiere echar las palomas a las alcantarillas
y yo sé lo que esperan los que por la calle
nos oprimen de pronto la yema de los dedos. (93)

La angustia parte de reconocer este estado final, generado por la omnipresencia de la muerte (en este caso de la enfermedad, del cáncer) y refleja la derrota también de la naturaleza y sus elementos (palomas a las alcantarillas), la derrota en manos de lo intraducible y lo ciego, lo puro que nuevamente el ser ha olvidado.

mientras que el agrio cáncer mudo que quiere acostarse contigo
pulverizaba rojos paisajes por las sábanas de amargura
y ponía sobre los ataúdes
helados arbolitos de ácido bórico.
Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,
vete para aprender celestiales palabras
que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida. (93)

Pero en medio de esta muerte lo que ocurre es la huida al bosque, que representa el encuentro con el arte purificador de la naturaleza y la inocencia (arpas judías), valores que se han perdido en el olvido; es el encuentro precisamente con la vocación poética del yo lírico (celestiales palabras) y constituye, por tanto, nuevamente su tabla de salvación. Particularmente el poema “Paisaje de la multitud que vomita” define el horror de una muchedumbre que vomita y contiene en algunos apartes referencias importantes a la propia identidad del yo lírico y la defensa de sus sentidos, afirmándose en su vocación poética como tabla salvadora, una vocación que también está mutilada, carcomida, y que sin embargo lucha en los lugares más inhóspitos:

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía.
Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
y despide barcos increíbles
por las anémonas de los muelles.

Me definiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve.
Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes. (80)

Los versos anteriores demuestran, aparte de la obvia compasión por sí mismo, la defensa con “esta mirada”, que expresa la idea de colocarse en una óptica diferente ante el mundo para poder salvarse de él; esta mirada es de combate y profundamente salvadora, porque es el arma para el lugar más imposible e inaccesible: el arma que debiera derrotar la angustia y la desolación; esta mirada es entonces el ejercicio poético. Al declarar su salvación con la mirada, declara que éste es su método de supervivencia y aquí comparte la vocación de “Obstinación” muy común al yo lírico de *Residencia en la tierra*; el poeta, aun consciente de su débil situación (sin brazos, perdido), se defiende con el mismo ejercicio poético (esta mirada), en medio de un contorno que es profundamente adverso (la multitud que vomita) y sin ninguna otra solución alterna que le permita superar su propia angustia (“musgos de mis sienes”).

Ubicados ahora en *Residencia en la tierra*, insistiremos en lo que hemos denominado la obstinación como una característica importante dentro de la fe que el yo lírico profesa en su propia labor poética. Existen múltiples ejemplos de esto y lo observaremos en el poema “Sonata y destrucciones”, que muestra una radiografía general de las vivencias del yo poético, que declara su amor por su propia labor en medio de contrariedades, pero cuya obstinación y fortaleza es su arma que lo defiende frente a la angustia, esta voluntad poética es por tanto su fe y su salvación:

Después de mucho, después de vagas leguas,
confuso de dominios, incierto de territorios,
acompañado de pobres esperanzas,
y compañías infieles, y desconfiados sueños
amo lo tenaz que aún sobrevive en mis ojos,
oigo en mi corazón mis pasos de jinete,
muerdo el fuego dormido y la sal arruinada,
y de noche, de atmósfera oscura y luto prófugo,
aquel que vela a la orilla de los campamentos,
el viajero armado de estériles resistencias,
detenido entre sombras que crecen y alas que tiemblan,

me siento ser y mi brazo de piedra me defiende. (40)

La identidad poética se demuestra a través de la expresión “me siento ser”, que indica una conciencia sobre el estado actual, que es angustioso y que se convierte en el material que el poeta usa; este reconocimiento de su identidad ocurre después de que el yo ha acumulado todas las experiencias de su vida: incertidumbre, desconfianza y ausencia de esperanzas se acumulan en el mar de no posibilidades, y en la frase “muero el fuego dormido y la sal arruinada”, que revela la ausencia de vitalidad; esta vitalidad se invoca de forma vana, sin resultados. Las luchas del ser, su apego o resistencia carecen en absoluto de sentido: “viajero armado de estériles resistencias”. Sin embargo, a pesar de este clima, la obstinación por lo que sobrevive es la búsqueda frecuente en el interior del propio yo lírico, su fe: “amo lo tenaz que aún sobrevive en mis ojos” y el “brazo de piedra” lo defiende de la confusión, y la angustia; este “brazo de piedra” es su propia labor poética, que se configura a través del propio aislamiento: “aquel que vela a la orilla de los campamentos”; este aislamiento es condición primordial de su propia labor y es lo que Kierkegaard definía como una actitud vital dentro de lo que él denomina “el caballero de la fe”; este caballero es el propio poeta y su fe es precisamente su oficio poético: “El verdadero caballero de la fe es siempre aislamiento absoluto. El caballero de la fe no tiene otro apoyo que él mismo; sufre por no poder hacerse comprender, pero no siente ninguna vana necesidad de guiar a otros. Su dolor es su seguridad; ignora el deseo vano, su alma es demasiado seria para eso”. (90)

Este caballero de la fe, el poeta aislado, profundamente serio y concentrado en su labor, se recuerda ampliamente durante *Residencia en la tierra*; un ejemplo muy claro es el poema “Vuelve el otoño”:

No sé si me entiende: cuando desde lo alto
se acerca la noche, cuando el *solitario poeta*
a la ventana oye correr el corcel del otoño
y las hojas del miedo pisoteado crujen en sus arterias,
hay algo sobre el cielo, como lengua de buey
espeso, algo en la duda del cielo y de la atmósfera⁷. (106)

⁷ Las cursivas son más, para reforzar la idea de aislamiento en la labor poética

O incluso en el poema “Unidad”, donde manifiesta esta condición de aislamiento: “Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo”. Pero siguiendo con “Sonata y destrucciones”, por vía de esta obstinación, de este brazo de piedra, el yo lírico enuncia el sentimiento que aún así lo afilia a la imperfección de su substancia:

adoro mi propio ser perdido, mi substancia imperfecta
mi golpe de plata y mi pérdida eterna. (40)

A la necesidad de una lucha cuyos resultados son impredecibles, de su apego a lo inasible, se suma esta “forma de olvido” que es la forma preferida en la que el estar en vigilancia, en acecho, es lo que sostiene el día a día; una presencia de lo misterioso e inefable que se supera por la voluntad poética, como lo hemos anticipado:

Quién amó lo perdido, quién protegió lo último?
El hueso del padre, la madera del buque muerto,
y su propio final, su misma huida,
su fuerza triste, su dios miserable?

Acecho, pues, lo inanimado y lo doliente,
y el testimonio extraño que sostengo
con eficiencia cruel y escrito en cenizas,
es la forma de olvido que prefiero,
el nombre que doy a la tierra, el valor de mis sueños,
la cantidad interminable que divido
con mis ojos de invierno, durante cada día de este mundo. (41)

El poeta se constituye entonces en el protector de las causas perdidas y una de estas causas perdidas es curiosamente su “dios miserable”, entiéndase su propia religión. Se ubica entonces entre lo humano y no humano (“inanimado y doliente”) y allí, en esta ubicación, ocurre su obstinado testimonio, su labor de testigo que ocurre con reiterada eficacia, que es precisamente la vocación poética que él ha aceptado como su superación a la angustia y que entrega sin cesar, con sus sueños y con su nombre, día tras día. Queda entonces entendido que la “sonata”, en medio de las “destrucciones”, es precisamente la labor poética que el yo ha asumido como respuesta a la angustia, a la confusión y a la desesperanza. Otros poemas siguen esta misma línea, que ejemplificamos por ejemplo con el poema en prosa “Comunicaciones desmentidas”; allí el yo lírico yace rodeado de un coro mudo e inmóvil, manchado de sangre olvidada; la salida literaria a la angustia está en la vocación poética-

profética, la cual a su vez es fuente de profundas luchas: “Aquellos días extraviaron mi sentido profético”. (44)

Esta voluntad poética parte del gusto por lo material y lo terrestre, tal como explícitamente lo menciona el yo lírico en este poema: “Loros, estrellas, y además el sol oficial, y una brusca humedad, hicieron nacer en mí un gusto ensimismado por la tierra y cuanto cosa la cubría, y una satisfacción de casa vieja por sus murciélagos, una delicadeza de mujer desnuda por sus uñas”. (44). Pero la melancolía y su angustia derivada se transforman en su material de trabajo poético: “y la melancolía puso su estría en mi tejido, y la carta de amor, pálida de papel y temor, sustrajo su araña trémula que apenas teje y sin cejar desteje y teje”. (44)

La poesía es para Neruda una “comunicación desmentida”, una comunicación que no encuentra asidero en el lenguaje cotidiano, donde no es posible representar lo irrepresentable, lo absurdo. Existe por tanto un afán por trazar límites en el océano de lo ilimitado, que es una manera de eliminar la confusión o lo insensato, por tomar control sobre lo que insiste en mantenerse informe. La identidad y la estructura de las cosas es aparente (la solución de adaptaciones demuestra su inutilidad) y el tiempo las destruye. Las cosas cobran interés cuando están corroídas o rotas o desprovistas de su significado original. La poesía se transforma en una apuesta ante la imposibilidad de expresión, se reconoce el naufragio de la comunicación diurna. Por analogía, se entendería como si el lenguaje diurno, cotidiano necesariamente fuese falso o mentiroso. No hay una forma concreta o decidida de mi yo o de las cosas, sin embargo esta identidad se concreta aún en medio de sus circunstancias. El poeta ama lo perdido, la denotación extraviada. Hay una conciencia de una lucha que va a ser fugaz, que pertenece a los territorios del olvido. Esta lucha persistente a través de la vocación poética es la tabla de salvación a la angustia, en el contexto del poema se representa por la “carta de amor” que sustrae la “araña trémula” de la melancolía que teje y desteje en ciclo infinito. Por acción de la “carta de amor”, del ejercicio poético se ha derrotado la melancolía: “Yo soy sujeto de sangre especial, y esa substancia a la vez nocturna y marítima me hacía alterar y padecer, y esas aguas subcelestes degradaban mi energía y lo comercial de mi disposición”. (44)

La identidad poética que se autorreferencia como “sujeto de sangre especial” se constituye entonces en una salida a la angustia, salida que se ejecuta aún dentro de un complejo sistema de incertidumbres e imposibilidades del mismo lenguaje y de la expresión ante un mundo confuso y desgarrado. Las aguas subcelestes que degradan su energía y su disposición responden a la idea del mundo de la materia que el yo lírico no alcanza a resolver, las respuestas metafísicas que no ha encontrado: “Y una vez llegado al recinto, rodeado del coro mudo y más inmóvil, sometido a la hora postrera y sus perfumes, injusto en las geografías inexactas y partidario mortal del sillón de cemento, aguardo el tiempo militarmente, y con el florete de la aventura manchado de sangre olvidada”. (45)

El poeta persiste en su labor, una labor que deja su propia herida en el ser, pero que acomete con esperanza salvadora: “aguardo el tiempo militarmente”. Si a veces no logra su objetivo, si no logra penetrar “más allá de esos dientes”, como en “No hay olvido”, si no accede a las respuestas metafísicas, aun por efecto de estas mismas preguntas logra sopesar el efecto angustioso del ser y ésta al parecer es su fe principal. Esta característica de obstinación se repite a lo largo del libro, tal como este mismo yo lírico lo afirma en el poema “Sabor”: “¿Quién puede jactarse de paciencia más sólida?”. (26).

Esta cualidad del yo lírico, su obstinación, reaparece en el importante poema llamado “Arte poética”, que describe el sentimiento de “angustia indirecta”, no palpable, confuso, unido con lo funesto e innombrable; esta ausencia de belleza se constituye como la condición de la creación poética-profética. Sin embargo, hay una persistencia en la indagación, en la búsqueda, aun a pesar de que los materiales de que dispone el yo lírico carezcan de lo vital, y esta búsqueda resume la propuesta resolutoria frente al clima de angustia: su fe está centrada en el mismo ejercicio poético:

Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente,
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente,
y de todo sonido que acojo temblando,

tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta (38)

Las condiciones del arte poética son la sombra y el espacio, como noche y día o luz y oscuridad, y sus elementos son el sentimiento, los “sueños funestos”, la palidez de su frente, el luto de muerte que acompaña cada día de su vida. Este ejercicio poético ocurre en función de su sed, de su fiebre, de su propia angustia interior que es indirecta y contradictoria (obsérvese la relación fiebre-fría o sed-ausente) y que se alimenta del “agua invisible”, o sea de las acciones de su propia vida, de los sonidos que acoge en su interior, desde el mundo de los sueños o desde el mundo real. El yo lírico reconoce su propia incapacidad de describir su estado actual, que es melancólico e incierto, pero demuestra claramente su intención de búsqueda permanente como el motor que sostiene su ejercicio, transformando su melancolía, su angustia:

Posiblemente de otro modo aún menos melancólico (38)

Esta arte poético-profética es la exigencia para superar la angustia, para contestarla, vocación esta no exenta de dolor y confusión:

Pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio,
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso. (38)

¿Quién le exige al poeta lo profético? Se lo exige su mismo yo-ansioso representado en el “viento que azota mi pecho”, se lo exige la necesidad de responder al misterio definido como una “substancia infinita caída en mi dormitorio” o se lo exige el diario vivir representado en el “día que arde con sacrificio”, y a cambio de esto el poeta responde con un “golpe de objetos” los cuales llaman sin obtener respuesta, el poeta responde con un “movimiento sin tregua”, o sea con su obstinación, con su labor repetida hasta el infinito, el poeta responde con un “nombre confuso”, con su identidad que se teje y desteje sin remedio, que no se define claramente. En función de este ejercicio repleto de incertidumbres y cargado de melancolía, el yo lírico responde a su “arte poética”, responde

con estos débiles materiales, de los cuales se aferra con la fe de Abraham, con la fe del humano que aspira a superar su angustia. A través de este ejercicio, disminuye al ejecutarse su propia carga de melancolía.

La vocación poética, que es una forma de superación activa de la angustia, se presenta de forma decidida en ambas obras y se alinea en la estrategia de la búsqueda de lo puro —que en Neruda es bien sabido que corresponde al mundo material, y que contiene incluso sustancias “impuras” que son su objeto de creación—; puesto que lo puro vendría a ser esta misma vocación, que se cumple como lo vimos en un complejo sistema de incertidumbres e inutilidades, que no siempre puede dar respuestas a todas las preguntas.

La vocación poética nerudiana se afilia a la vocación tenaz de persistencia y de “afiliación en medio de las destrucciones”; esta vocación, en reformulación permanente, está conectada directamente con el mundo-material-terrenal y es su esperanza salvadora, por virtud de su constancia y apego, aun a pesar de la inutilidad de sus esfuerzos, lo que genera esta suerte de afiliación fe-voluntad poética, puesto que racionalmente no hay explicación o salida. La salida se configura, sin embargo, aun superando la imposibilidad del lenguaje, de la comunicación, por la fe misma que dicha vocación poética sostiene aun a pesar de las circunstancias.

Esta misma línea sigue la conducta poética de Lorca, con la diferencia importante de que el tono profético cumple un papel sustancial y resolutivo, ya que examina y confía en la venganza y la restitución de lo puro, por tanto puede denunciar lo injusto, lo artificioso. Para Lorca la vocación poética permite no sólo superar la angustia sino “rondar las cosas del otro lado”, cumple una labor de sensibilización, de mostrar a los demás seres humanos lo que no están viendo, lo cual coincide con Neruda en el margen de imposibilidad del lenguaje, en “matar la sugestión del vocablo” con que esta tarea se realiza, aun en medio del dolor. El yo lírico es, por tanto, no un poeta sino “un pulso herido que ronda las cosas del otro lado”, un hombre que a partir de un material impuro crea una acción pura. El hombre poético de Neruda y de Lorca es un “hombre de sangre”, terrenal, y a él se le pide en medio de sus circunstancias prevalecer, subsistir, en el caso de Neruda; y además, en el caso de Lorca, gritar lo absurdo y promulgar la venganza de lo puro en el siguiente estado.

Como lo anticipamos, la solución más activa de denuncia es una propuesta más cercana a *Poeta en Nueva York*, libro que de forma evidente encuentra en las instituciones religiosas, en el sistema financiero y en los hombres insensibles a los culpables del horror, a los cuales denuncia directamente y los condena a su muerte cuando la tierra recupere sus frutos a partir del sacrificio, de la quema de lo indeseable; entonces se podrá restituir el equilibrio. Este tono denunciativo apenas existe en el caso de *Residencia en la tierra*, puesto que su voz ahora, de testigo de destrucciones y consciente de su labor poética, centrada en su mundo, en su residencia existencial, evolucionará en sus obras siguientes de forma irremediable a la denuncia de lo que se considera injusto y generador del horror. Este material de frustraciones y de propios impedimentos sostiene su ejercicio poético, como lo menciona Hernán Loyola:

Sintiéndose cansado, abrumado por la sensación insoslayable de un reiterado fracaso —su inquietud no encontraba asidero ni resonancia, no brotaba ningún eco para sus anhelos desde la realidad circundante—, parece apuntar en algunas autorreferencias de Neruda un gesto de dolorida resignación: "Innecesario, viéndome en los espejos, / con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles, / arranco de mi corazón al capitán del infierno, / establezco cláusulas indefinidamente tristes" (I, "Caballo de los Sueños"); "De Pasión Sobrante y Sueños de Ceniza / un pálido palio llevo, un cortejo evidente" (I, "Diurno Doliente"). A esta altura de sus versos, Neruda desciende a veces a un tono de angustiada humildad: "Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo" (II, "Sólo la Muerte"), o bien: "Yo busco desde antaño, Yo Examinó sin Arrogancia, / conquistado sin duda por lo vespertino" (I, "Colección Nocturna"). Pero hay en él un empecinado amante de la vida, un impulso irresistible de amor a lo terrestre, aunque entonces, por razones que el poeta no veía, ese impulso se frustraba sin cesar: "Un esfuerzo que salta, una flecha de trigo / tengo, y un arco en mi pecho manifiestamente espera" (I, "Diurno Doliente"). (5)

Y su amor por lo terrestre y su propia voluntad poética que se crea y recrea, que avanza en medio de las frustraciones, son precisamente el puente que le permite salvar su propia angustia y sobre el cual se construye el edificio de la denuncia en sus libros siguientes.

Se ha establecido entonces el caballero de la fe como el propio poeta, que canta, sangrante, doloroso, obstinado en su ejercicio que ocurre en el fondo de la abismo, que es su verdad y su posibilidad salvadora; gracias al grito o al llanto del poema, el ser angustiado, derramando sus lagrimas ha derrotado al diablo que lo persigue en forma de seres injustos o de materias confusas que no lograba descifrar.

5. CONCLUSIONES

Mi hipótesis central cuando inicie esta indagación sobre las posibles salidas a la angustia partía de encontrar respuestas que se apartaran de la visión “negativa” de la circunstancia que se describe en ambos libros y después de este camino el resultado parece evidente y es lo que hemos llamado “purificación”, en el sentido de encontrar lo puro e inocente. Este concepto puede prestarse para falsas interpretaciones, si por ejemplo, lo contrastamos con lo que plantea Neruda en “Sobre una poesía sin purezas”; pero no hay tal, puesto que Neruda habla de los materiales de los que dispone el poeta y estos materiales son “impuros”, ya que están contaminados por el hombre, por el ser humano, por su melancolía. Ahora bien, al disponer de estos materiales “impuros”, lo que intenta el poeta en ambos casos, es por contradicción obtener lo “puro” e inocente que se representa por el retorno al origen y que se constituye en la posibilidad salvadora. Estas posibilidades se efectúan en medio de las circunstancias más adversas y en virtud de la fe en su propia labor poética; es como si por medio de esta fe el poeta se autoengañara; y en función de este “autoengaño” logra salvarse. El término “salvación” no puede leerse en un sentido estrictamente religioso-católico; porque si bien aplica completamente en el caso de Lorca, esta matizado profundamente en el caso de Neruda; su salvación es su amor por lo tangible y terrestre, que incluye su propio yo, su identidad como poeta. He intentado mostrar a lo largo de mi lectura que así como existen nociones “negativas” de superación de la angustia, como la resignación, evasión o huida(casi siempre ocultando su raíz positiva); existe también un esfuerzo muy concreto en los dos libros por un intento de superación de la angustia en el plano positivo asociado con la búsqueda de lo puro, inocente u honesto, que incluye por supuesto el ejercicio poético y lo relevante acá, desde mi punto de vista, es que a pesar de todas sus circunstancias, el poeta cree; obstinado o gritando, el poeta cree; cree que su posibilidad de salvación es su mismo arte.

Como continuidad de este trabajo se debieran revisar los recursos de estilo que pueden reforzar la hipótesis planteada y realizar un estudio comparativo de dichos recursos a la luz de los dos libros; técnicas que en ambos casos están influenciadas por los movimientos de vanguardia y sobre todo por el surrealismo que cada uno asumía particularmente. Por

simplicidad el trabajo realizado prescindió en el análisis de este detalle microtextual y de los mecanismos propios que pudieran reforzar las ideas de “superación” de la angustia en el plano positivo; aquí por ejemplo técnicas como la “reformulación” o la “autocorrección” que emplea el poeta sería interesante revisarlas con un enfoque de un intento positivo de superar la angustia; es decir tratar de encontrar los signos que nos permiten identificar cuando el poeta en un intento por aclarar sus propias dudas se autocorrigió o reformula sus planteamientos. Un caso importante a detallar sería por ejemplo, encontrar las técnicas utilizadas por los poetas para representar los mecanismos de purificación como el sacrificio, la quema de lo horroroso o la metamorfosis. Como también lo mencioné previamente, he descartado de mi análisis el tema de la muerte por la complejidad y extensión del tema, dada su naturaleza dual con respecto a la angustia, de causa o “solución”; sería un trabajo de tesis bastante arduo si se aborda como un estudio comparativo de las diferencias o similitudes encontradas en ambos libros. Adicionalmente, se puede profundizar a detalle la implementación en ambos libros de la relación entre la fe y la voluntad poética como una respuesta a la angustia usando como referencia las tesis “existencialistas” de Sartre o Schopenhauer.

He pensado en el transcurso del proyecto descartar mi visión “positiva” respecto al tratamiento de la angustia, contaminado por el peso de las influencias de mis lecturas anteriores; aún así he dado el salto; porque en medio de las incertidumbres el poeta creía, y así lo demuestran Neruda y Lorca; no han llegado al terrible abismo existencial de Rimbaud; han entregado en el esfuerzo una parte sustancial de su voluntad, calculando el límite a que pueden aproximarse sin caer en el vacío y así como Kierkegaard lo menciona, antes de este salto han logrado superar la irresistible angustia que se sacude en el animal sentimental que es el poeta.

6. REFERENCIAS

Alonso, A. (1968), *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Suramericana.

Arango L., M. (1995), *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, s.l., Fundamentos, 1ª ed.

Avome, G. (2009), “Análisis temático y simbólico de <<Norma y Paraíso de los negros>> y <<Oda al Rey de Harlem>> de Federico García Lorca” [en línea], en *Oráfrica, revista de oralidad africana* (2009), núm 5, pp. 149-161, disponible en: www.raco.cat/index.php/Orafrica/article/download/136805/186994, recuperado: 13 de Febrero de 2013.

Bretón, A. (2009), *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor Libros. 2ª ed.

Cano, J.L. (1986), *La poesía de la generación del 27*, s.l, Labor, 3ª ed.

Concha, J. (1963), “Interpretación de Residencia en la tierra de Pablo Neruda” [en línea], disponible en: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/concha.html>, recuperado: 11 de enero de 2013.

Correa, G. (1957), *La poesía mística de Federico García Lorca*, Oregon, University of Oregon publications.

De Lama, V. (1997, Agosto), *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada*, Madrid, Edaf.

Duplessis, Y. (1972), *El surrealismo*, Barcelona, Oikos-tau s.a ediciones, Traducción de Alexandre Ferrer.

Fernández Moreno, C., et al. (2000), *América Latina en su literatura*, México, siglo veintiuno editores, s.a de c.v y unesco.17ª ed.

García Lorca, F.(1999), *Romancero Gitano Poeta en Nueva York*, Madrid, El mundo Unidad Editorial. Prólogo de Carlos Bousoño.

_____. (2011), “Un Poeta en Nueva York”, en *Poeta en Nueva York*, Madrid, Espasa Libros, 27ª ed, pp. 165-175.

García Posada, M. (1992), *Los poetas de la generación del 27*, s.l, Grupo Anaya.

Gibson, I. (1987), *Federico García Lorca de Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Ediciones Grijalbo S.A.

Gómez de la Serna, R. (2013) “Pablo Neruda”[en línea], en *Nuevos retratos contemporáneos(1945)*, Buenos Aires, Suramericana, pp. 269-286, disponible en: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/rgomez.html>, recuperado: 10 de Mayo de 2013.

Hernández Fernández, O. (2001), “Poeta en Nueva York de Federico García Lorca: fragmentos y figuras de una estética emergente” [en línea], en *Revista Pterodáctilo*, núm. 3, disponible en: <http://pterodactilo.com/tres/Fernandez.pdf>, recuperado: 21 de Abril de 2013.

Ibáñez Langlois, J.(2013), “Neruda, Pablo” [en línea], en *Gran Enciclopedia Rialp(1991)*, s.l, Ediciones Rialp S.A, disponible en: http://www.canalsocial.net/ger/ficha_GER.asp?id=2490&cat=biografiasuelta, recuperado: 14 de Abril de 2013

Kierkegaard, S. (1947), *Temor y temblor*, Buenos Aires, Ed. Losada S.A, 4ª Ed. Traducción de Jaime Grinberg.

_____.(1982), *El concepto de la angustia*, Madrid, Editorial Spasa.

López, A. (2013), “La aventura poética de Federico García Lorca” [en línea], disponible en: http://www.fuesp.com/revistas/documentos/CILH_11/CILH_11_055%201%F3pez.pdf, recuperado: 15 de marzo de 2013.

Loyola, H. (2004), “Notas”, en Neruda, P. *Residencia en la tierra*, Barcelona, Random House Mandadori, 2ª ed, pp. 115-138

_____. (2011), “Lorca y Neruda en Buenos Aires (1933-1934)” [en línea], en *A contracorriente*(2011), Universita di Sassari, vol 8, núm 3, pp. 1-22, disponible en: http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring_11/articles/Loyola.pdf, recuperado: 14 de febrero de 2013.

_____. (2013), “Los Modos de Autorreferencia en la obra de Pablo Neruda” [en línea], en *Revista Aurora* (1964, Julio-Diciembre), núm 3-4, disponible en: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/hloyolamodos.html> , recuperado: 22 de Marzo de 2013.

Maheu, R. (1980), “Prólogo: Discurso inaugural”, en Sartre, J.P, et al , *Kierkegaard vivo*,s.l, Alianza Editorial, 3ª ed, pp. 5-18.

Martin, E. (1985), “Federico García Lorca: la navidad imposible (una glosa de los poemas neoyorquinos de la navidad)” [en línea], disponible en: www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/download/66546/8627 recuperado: 16 de diciembre de 2012.

Martinez Cuitiño, L.(s.f), “La imagen de Cristo en la obra de García Lorca”, en Delbecque, N., et al. (2003), *Federico García Lorca et Cetera*, s.l, Leuven University Press, pp.141-149.

Matías Lopez, C., y Campillo, P. (2009), “Federico García Lorca. Simbolismo y ambigüedad de un poeta: controversia entre identidad e ilusión” [en línea], disponible en:

http://www.gibralfaro.uma.es/criticalit/pag_1528.htm, recuperado: 4 de abril de 2013.

Millán, M.C. (1990), “Prólogo”, en García Lorca, F., *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, pp. 82-96.

Millares, S. (2008, Mayo), *Neruda: el fuego y la fragua*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1ª ed.

Neruda, P. (1974), *Confieso que he vivido*, Bogotá, Círculo de Lectores.

_____. (1979), *Para nacer he nacido*, Bogotá, Círculo de Lectores.

_____. (2004), *Residencia en la tierra*. Barcelona, Random House Mandadori, 2ª ed.

Olivares Briones, E. (2000, Septiembre), *Pablo Neruda: los caminos de Oriente: tras las huellas del poeta itinerante (1927-1933)*, Santiago de Chile, Editorial LOM, 1ª ed.

Ortega y Gasset, J. (1981), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, S.A.,

Ortega, J. (1983). “Apuntes para una teoría de la poética de García Lorca:”Poeta en Nueva York”, en Ortega, J. (1989), *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, pp. 59-75.

Rodríguez Herrera, J.L. (2013), “la coherencia de la imagería surrealista en Poeta en Nueva York”[en línea], disponible en:
http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/3895/1/0234349_00001_0020.pdf, recuperado: 13 de Abril de 2013

Rodríguez Monegal, E., y Santi, E. (1980). *Pablo Neruda*, s.l, Taurus.

Sara, M.L. (2009), “El palimpsesto simbolista de Residencia en la tierra” [en línea], disponible en:
<http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/SARA/Sara.html>, recuperado: 12 de Marzo de 2013.

Sartre, J.P, et al. (1980), *Kierkegaard vivo: coloquio organizado por la Unesco en París, del 21 al 23 de abril de 1964*, s.l., Alianza Editorial, 3ª ed.

Schopf, F. (2004, Marzo), “Prólogo”, en Neruda, P., *Residencia en la tierra*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 4ª ed, pp. 13-33.

Teitelboim, V.(1944). *Neruda*, Santiago, BAT.

Unamuno y Jugo, M. (1983), *Del sentimiento trágico de la vida*, s.l.,Sarpe.

Vivanco L.F.(1974), *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.