

en un entorno dominado por una sociedad perfectamente organizada y eficaz en su función alienatoria.

Ante este mundo de ausencias el hablante lírico trata de evadirse, en un contradictorio primer momento, refugiándose en la individualidad de un recuerdo personal donde realidad e imaginación se confunden. A este estadio corresponde el poema «1910 (Intermedio)». En el supuesto inocente pasado infantil el adulto descubre desde el presente una serie de concreciones y presencias (reforzadas con la preposición «de») donde lo vital se manifiesta en forma de violencia:

*En el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.*

La imaginación y las formas pretéritas e inéditas de conocimiento se funden en ese recuerdo e imaginación que se realizan en la libertad de la que el hablante lírico se encuentra ahora desposeído. Mundo infantil equilibrado, e inocente que permite que el desván donde «el polvo viejo congrega estatuas y musgos» aparezca como el lugar donde el mal natural de los animales ha sido clausurado, «cajas que guardan silencio de cangrejos devorados». La compensación al vacío presente del adulto se logra mediante la nostálgica vuelta a la niñez, niñez que aunque no exenta de conflicto («en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad») supone una posibilidad de recuperación de un mundo cordial. La memoria, el recuerdo, forma de conocimiento que enlaza con la humanidad tiene una función sintética. Finalmente el sujeto lírico declara la dificultad de adecuar sujeto y objeto. El poema se cierra con una especie de grito entre la protesta y la esperanza para desenmascarar, desde un presente dialécticamente opuesto al pasado, las fuerzas que encubren e impiden la manifestación de la naturaleza liberada:

*Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!*

El recuerdo ordenador del autoconocimiento infantil de «1910 (Intermedio)» se proyecta a la meditación de la juventud próxima en la historia biografiada de los tres amigos del poema «Fábula y rueda de los tres amigos». El alegorismo asociado con fábula otorga supremacía a la naturaleza imaginaria del discurso poético de este poema frente al elemento biográfico o individualidad personal que es intransferible. El paso del sujeto empírico a la impersonalidad es un rasgo recurrente del lenguaje poético. La alienación que sufre el poeta

podría explicar, hasta cierto punto, el afán compensatorio por subjetivar (25) todo aquello con lo que entra en contacto, atomización o caos que el hombre y su respuesta estética ha de ordenar. Esta forma desgarrada de la conciencia individual por la degradación del entorno explica las transformaciones a que es sometido el lenguaje literario, que no puede expresar directamente una realidad falseada. La invasión del yo por el mundo exterior provoca, a veces, el predominio autodefensivo de la subjetividad.

Este buscar en el tiempo, es decir, en la historia, los fundamentos de su crisis, llevan a esa entidad imaginaria del hablante lírico a la reiteración con el imperfecto y el juego («rueda») según la tríada de carácter negativo asociada a los tres amigos que como víctimas se presentan en gradación descendente: «helados», «quemados», «enterrados», «momificados» y desacralizados. De la fúnebre horizontalidad del «mundo de las camas», «heridas en las manos» y «universidades sin tejados» se va pasando en oposición binaria en un progresivo deterioro signado por la muerte, a un movimiento vertical donde se conjuga la desaparecida fuerza vital con los efectos de la muerte. La singularización del sacrificio de Lorenzo obedece quizá al deseo de lograr una más penetrante identificación con el dolor ajeno asumiéndolo individualmente.

La angustia está en función de la soledad integral del hablante lírico, quien, al comprobar nostálgicamente la ausencia misteriosa de sus amigos, los identifica e indiferentemente los confunde, desde una sentida proximidad espiritual:

*Fueron los tres en mis manos
tres montañas chinas
tres sombras de caballo.*

Pero a continuación los despoja de su identificación nominal sustituyéndola por el solitario y enajenante «uno» que marca los efectos de la separación que sufre el hablante poético; explotación de lo impersonal, típica de un mundo donde la comunicación irracional es lo normal:

*Uno
y uno
y uno*

(25) «Sólo lo genérico del hecho psíquico, podemos decir nosotros, no su individualidad concreta, puede ser comunicado; pues lo genérico del estado de uno puede ser reproducido por el estado de otro; lo individual concreto, no.» E. Martínez Bonatti, *op. cit.*, página 194.

La pérdida de la armonía sintética simbolizada por los tres amigos —objetización del «yo» que se efectúa con el «por»— confronta al hablante lírico con su propia y radical soledad y desposesión, especialmente tras la desaparición progresiva («Tres / y dos / y uno») de esos amigos que fundamentaban una garantía de afirmación personal contra el sentimiento de aislamiento y destrucción, sentimiento al que contribuye la presencia de los objetos amenazadores, agresivos, que reducen al hablante lírico a la soledad hasta en la misma muerte:

*Los vi perderse llorando y cantando
por un huevo de gallina,
por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco,
por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquiras de luna,
por mi alegría de ruedas dentadas y látigos,
por mi pecho turbado por las palomas,
por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado.*

La meditación en las dos estrofas finales aumenta la interiorización que íntimamente desemboca en el «yo», centro cosmogónico del círculo o rueda del destino del sujeto lírico, que se impone finalmente sobre la violencia de los «rostros y punzantes esquiras de luna». El carácter vital que la ensoñación supone contra los efectos desintegradores de la fortuna es entusiásticamente recibida, y la energía liberada se transforma en principio fertilizante, creador:

*Yo había matado la quinta luna
y bebía agua por las fuentes los abanicos y los aplausos.
Tibia leche encerrada de las recién paridas
agitaba las rosas con un largo dolor blanco.
Enrique,
Emilio,
Lorenzo.*

El desamparo en que lo han dejado esos amigos desaparecidos impulsa al hablante lírico a reanudar el diálogo con la precisión concreta de la fertilizante diosa Diana, precaria protectora del género humano que como su mensajero, el ciervo, sufren y transmiten ciertas metamorfosis en virtud del espíritu de contradicción que define a los seres y que puede explicar la beneficiosa influencia que los desaparecidos amigos puedan tener sobre la soledad del hablante lírico:

*Diana es dura,
pero a veces tiene los pechos nublados.
Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo.*

Los tres versos siguientes se inician con verbos de gradación ascendente («Recorrieron», «abrieron», «destrozaron») de esas fuerzas abstractas cuyos ataques no se detienen ni ante la dignidad de la muerte («destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro»). El hablante lírico aparece angustiado ante el miedo de su posible e increíble aniquilación (y de los tres amigos cuyo dolor asume el hablante lírico), pero la esperanza renace con la toma de conciencia por parte del sujeto lírico de esa trágica exactitud de la existencia evocada por el mar o receptáculo de la vida o naturaleza que impide la radical soledad, otorgando un sentido a la catástrofe:

*Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,
y que el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus ahogados.*

Después de la meditación en el pasado remoto y próximo —«1910 (Intermedio)» y «Fábula de los tres amigos» sobre los modos de superar la soledad radical planteada en el primer poema («Vuelta de paseo»), el sujeto lírico de «Tu infancia en Menton» busca en la pasada experiencia amorosa instrumentos afectivos que puedan superar la crisis provocada por la presencia de la ciudad neoyorquina, símbolo de lo estéril. El verso inicial, «Sí, tu niñez ya fábula de fuentes» constituye un deseo de afirmar algo nuevo: el amor, la inocencia pasados que paradójicamente se le presentan como ilusorios o falseados por un contacto con el presente. El hablante lírico, a través del diálogo confesional, evoca la anhelada niñez de un amado o amada (26), correspondencia amorosa que realmente oculta más signos de desposesión que de relación amorosa. El poema es una constatación de la fragilidad de esos sentimientos amorosos pasados y presentes, así como una búsqueda de una plenitud amorosa del pasado que termina en fracaso haciendo aparecer el objeto amoroso como lejano e inalcanzable. El entonces apolíneo amante se queja de la ausencia de esos signos amorosos que definieron su pasión y se dispone a identificar y destruir las máscaras que han venido ocultando su anhelada pasión:

(26) Richard Sáez identifica la infancia con una joven que el poeta amó y que convertida en mujer ha perdido los atributos positivos de la juventud. La «infancia» de la que el poeta habla es la de una joven que en un tiempo amó. El poema es un intento de descubrir nuevamente el sentido positivo de ese perdido amor. El movimiento central del poema se sitúa en el objeto de ese amor («tu infancia») que se ha convertido en una mujer madura («mujer»), la cual no conserva el sentido de la juventud amorosa para el poeta. De forma semejante el poeta se enfrenta con una situación contemporánea, Nueva York, símbolo del infierno de trenes y hoteles solitarios. «The Ritual Sacrifice in Lorca's Poet in New York». Ensayo recogido en *Lorca*, ed. de Manuel Durán (Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1962), página 111.

*Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.
Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
Norma de amor te di, hombre de Apolo,
llanto con ruiseñor enajenado.*

La pasión amorosa necesita desenmascarar y superar los equívocos, tanto los propios como los de la amada, que se han ido oponiendo a la identificación con el otro, y (27), por ende, consigo mismo:

*Pensamiento de enfrente, luz de ayer,
índices y señales del acaso.
Tu cintura de arena sin sosiego
atiende sólo rastros que no escalan;
pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende.
con el color de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.*

La fe en la búsqueda del amor se manifiesta en el movimiento pasional, exaltación del hablante lírico para tomar conciencia del ser ajeno, despojando a la realidad de signos maléficos que le han impedido llegar a la raíz de su pasión amorosa a la que nunca ha renunciado:

*Allí, león, allí furia del cielo,
te dejaré pacer en mis mejillas;
allí, caballo azul de mi locura,
pulso de nebulosa y minuterero,
he de buscar las piedras de alacranes
y los vestidos de tu madre niña,
llanto de media noche y paño roto
que quitó la luna de la sien del muerto.*

La pausa y el retorno al verso inicial, «Sí, tu niñez ya fábula de fuentes», nos conduce a la inocencia del pasado y a la plenitud amorosa. La preocupación por encontrar esa identificación necesaria con el otro se proyecta a una necesidad visceral («Alma extraña de mi hueco de venas»), y el intento del poeta por asimilar ese otro yo revela la fe inquebrantable en la existencia de ese amor deseado. Pasión que tiene como fin superar alienación y vacío, buscando ese otro íntimo, cordial, desarraigado de todo equívoco:

(27) Comentando «Tu infancia en Menton» afirma Charles Marcilly: «Le poète, en proie à l'illusion lyrique du vouloir vivre, s'est engagé farouchement à une découverte de vrai visage de "l'autre", en une exploration dont le courage désespéré lui est fourni par la souffrance présente de quelque chose que "fut".» *Ronde et Fable de la solitude a New York* (París: Ediciones Hispano-Americanas, 1962), p. 46.

*¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.*

Esas desatadas fuerzas de la enajenación y represión no pueden eliminar el deseo de libertad, la necesidad de una correspondencia afectiva en la que la referencia mítica ha sido desprovista de todo carácter vitalizador (28):

*No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo
clínica y selva de la anatomía.*

La soledad evasiva marcada por los signos de pasividad, ausencia, desarraigo, recuerdo e interiorización se han ido transformando en solidaridad humana. La revelación plena se impone en la estrofa final cuando la voz del sujeto lírico proclama el amor total, más allá de toda barrera material, y el positivo rechazo de las limitaciones impuestas por un ilusorio pasado que de alguna forma había obstaculizado el deseo absoluto de conciliación:

*Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blanca.
Y tu niñez, amor, y tu niñez.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas,
Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.*

El catártico itinerario por el mundo de las máscaras y el engaño le han descubierto al hablante lírico el amor como conjunción de fuerzas contrarias, así como la necesidad de enfrentamiento con la problemática que el presente le plantea. Su soledad ha sido superada después de la exposición intelectual y cordial de las fuerzas del mal instauradas por el hombre. La lucha del hombre contra la naturaleza, u otro fundamental, termina con el triunfo de la fuerza humanista. En la lucha contra esta alienada naturaleza el lenguaje, la palabra, poética ha sido el instrumento decisivo.

JOSE ORTEGA

The University of Wisconsin-Parkside
Humanistic Studies Division
KENOSHA, Wis. 53140

(28) Las referencias mitológicas, según Menarini, de esta primera parte de *Poeta en Nueva York*, explican la necesidad inicial de oponer una raíz cultural europea al vacío norteamericano. El carácter negativo de estas referencias explica igualmente la imposibilidad de fundar una mitología positiva en un contexto alienante como la ciudad neoyorquina, *op. cit.*, pp. 55-56.

