

«La aurora», otro poema religioso de García Lorca

No he encontrado entre los estudios críticos que tengo a mano y que aducen o se ocupan de este poema (G. Correa, 1975; C. Eich, 1976; M. García-Posada, 1981) ni entre los que estudian el tema religioso en Lorca (Ch. Marcilly, 1962; R. Martínez Nadal, 1974; D. H. Harris, 1977) una interpretación global del mismo. Únicamente García-Posada se ocupa de diversos fragmentos con resultados discutibles aunque siempre iluminadores y sin pretender —dada la orientación de su libro— un acercamiento al cuerpo entero del poema. A algunas de sus posiciones me referiré a lo largo de este trabajo.

Parto de la hipótesis de que el poema «La aurora»¹ está suscitado por la lectura o recuerdo de Lorca de los nueve primeros capítulos del Génesis bíblico², muy especialmente el octavo. La materia del poema tiene filiación bíblica —por tanto, referente religioso— y su sentido final alcanza resonancias mítico-religiosas en relación con los temas del origen, los cataclismos, los espacios malditos y el destino. El esqueleto de referencias bíblicas del poema se articula en torno al capítulo octavo del Génesis que narra la salida de Noé del arca después del diluvio con su parentela y especies animales para cumplir el mandato divino de reproducirse, poblar y dominar la tierra, momento inaugural de vida y futuro. Diseminados y abundantes, el poema se reviste de otras alusiones al resto de los capítulos del Génesis, o de elementos de la cultura religiosa de Lorca, todo ello mezclado, esbozado, superpuesto, transformado en y por la incitante y proteica imaginación del poeta. También, en el corazón del poema, se instala con audaz coherencia poética (vv. 9-12) una sorpresiva presencia del sacramento de la eucaristía, que sólo a primera vista resulta excéntrica en el contexto bíblico del poema.

Comencemos.

La aurora de Nueva York
tiene cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

(vv. 1-4)

El mismo título del poema sugiere ya una relación con el momento auroral mítico, después de lluvias torrenciales e ininterrumpidas, en el que Noé suelta unas palomas para comprobar el grado de habitabilidad de la superficie terrestre. Porque toda aurora cotidiana —también la de Nueva York— es anuncio e inicio de un nuevo día, en el mismo sentido que a Noé se le abría un futuro por estrenar. Sin embargo las palomas noélicas que evitaron posarse en el lodo primordial no pueden zafarse de las «aguas podridas» (v. 4), en las que

¹ Manejo GARCÍA LORCA, Federico (1981): «Poeta en Nueva York. Tierra y Luna», edición crítica de Eutimio Martín, Ariel, Barcelona.

² Cito por «Nueva Biblia Española» (1977), traducción dirigida por Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2.ª edición.

«chapotean» (v. 4). Correlativamente, también el «cieno» (v. 2) nos remite a las consecuencias de un diluvio: el barro putrefacto. Noé sólo salió del arca cuando la tierra estuvo seca; no así la geografía de Nueva York.

Detengámonos ahora en el v.2. Las «cuatro columnas» merecen comentario. Ya han dicho los especialistas en Lorca que el número de «cuatro alude a los puntos cardinales.³ en mi opinión, «cuatro» es literal pero también totalizador; simboliza ubicuidad. En cuato a «columnas», aparte su alusión metafórica a las chimeneas o humo de las fábricas, introduce como elemento arquitectónico la realidad de espacio urbano neoyorquino y de paisaje ruinoso según narra Gén. 7,23: «Quedó borrado todo lo que se *yergue* sobre el suelo» (el subrayado es mío). O sea, Nueva York se le antoja al poeta un sombrío escenario cenagoso tras la catástrofe pluvial. Ya en los inicios del poema se va configurando la realidad neoyorquina como una réplica deteriorada de la realidad bíblica. Es adivinable la presencia de uno de los emblemas ideológicos operantes en el poemario neoyorquino de Lorca: la oposición naturaleza/civilización que señalara P. Menarini (1972). La civilización, y más en concreto, la ciudad moderna de inmensas arquitecturas, sostenida metonímicamente por el sintagma «cuatro columnas de cieno», es el escenario contrapuesto a ese otro de naturaleza vegetal o inédita que Noé se dispone a fatigar. También se ha anotado en varias ocasiones (M. García-Posada, 1981: 135; J. Cano Ballesta, 1981: 213-214) que la contemplación por Lorca del humo de las fábricas en los grises amaneceres neoyorquinos, las aguas putrefactas del puerto y los ríos, o las cisternas de agua podrida para el riego —según el mismo Lorca— de las calles, y las urbanas palomas, son la base real directa de estos primeros cuatro versos del poema. Sin embargo, conviene examinar algunos matices expresivos que el poeta maneja con sutileza. Bien es verdad que resulta casi obligado asociar el color de las «negras palomas» con un contexto real de suciedad en el amanecer neoyorquino. Pero mi exégesis va más allá. Veamos. Nada dice el pasaje bíblico del color de las palomas que soltó Noé, pero es forzoso imaginarlas blancas con Lorca. La más emblemática paloma cristiana —el Espíritu Santo— siempre es de color blanco en la iconografía religiosa. Todas las demás deben serlo por extensión. También las de Noé. Y lo blanco —según convención religiosa y cultural— siempre simboliza pureza, realidad son mancha. Recordemos además que las dos palomas que suelta Noé vuelven al arca sin haberse posado sobre la tierra, en clara actitud de contaminación y pulcritud; blancas y sin mancha. Por contra, esas palomas chapoteantes de Nueva York han de ser negras. No cumplen en la ciudad la misión que cumplieron en la Biblia. Esta explicación satisface, creo, suficientemente, cualquier nivel de exigencia. Pero no me resisto a aportar otros datos, marginales o pertinentes. En Gén. 8, 7-8 se narra que Noé soltó, antes que las palomas, un cuervo —ave carroñera— en misión exploratoria. Pienso que Lorca rescató este recuerdo al hablar de sus palomas negras. Ante la inverosímil presencia de cuervos en un escenario urbano, el poeta decide asignar el color de estos a aquellas. También otro recuerdo bíblico actúa en Lorca al hablar de «huracán». Aunque la expresión sea una amplificación retórica del vuelo agitado y ruidoso de los bandos de palomas, resuena en ella el viento fuerte que Dios desató para secar la tierra (Gén. 8, 1-2). Aquel viento fue utilizado por Dios como fuerza positiva después del diluvio; en Nuevo York subsiste, por el contrario, como agente catastrófico. Ahora entendemos mejor el comportamiento de las palomas neoyorquinas. Por ser negras niegan los valores de pureza e inocencia que se asignan a sus congéneres: no pueden ser ya las palomas bíblicas que vuelven consecutivamente al arca por no encontrar lugar limpio y practicable donde posarse (Gén. 8, 8-12).

³ Por ejemplo GARCÍA-POSADA, Miguel (1981) en su «Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York», Akal, Madrid, pág. 135.

Al contrario, «chapotean las aguas podridas». Por algo son aves típicas de las ciudades. En definitiva: Noé esperó a que los efectos de la catástrofe diluvial hubieran desaparecido por completo para salir; sin embargo, de Nueva York no se han retirado del todo las aguas que, significativamente, están podridas. El designio existencial para el que Noé fue salvado del diluvio como único representante de la especie humana no pueden llevarlo a cabo, en paralelo, los habitantes de esa gran urbe —síntoma ella de toda la civilización—, que se configura como un paisaje ingrato cuando no insolidario. Otro desarrollo parcial de la oposición naturaleza/civilización.

Esta oposición persiste en los cuatro versos siguientes del poema (5-8):

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

La aparición de «cuatro columnas» en el v.2 anunciaba ya el carácter arquitectónico que identifica los países urbanos; los versos 5-8 acentúan ese carácter. Recordemos que las palomas negras forman parte contextual de las aguas podridas y no pueden por ello cumplir la función emisora o mensajera de las del pasaje bíblico; allí una de ellas vuelve con un ramo de olivo en el pico, signo vegetal tranquilizador para Noé. En Nueva York, inservibles las palomas negras como sujetos mensajeros, es la misma aurora la que se ve obligada a protagonizar la búsqueda de indicios que signifiquen pacto, pureza, vegetal, naturaleza prístina; esos indicios son los blancos nardos, indiscutible correlato vegetal de aquella rama de olivo bíblica. La misma noción de búsqueda entre escaleras, aristas —hirientes— urbanas, determina el gemido lastimoso de la aurora (vv. 5-6). La arquitectura urbana, en afilado cruce de dos dimensiones espaciales: la horizontalidad de las escaleras (v. 6) y la verticalidad de las aristas (v. 7) vivas de los edificios, diseña un espacio amenazador y cortante. Los nardos, en un contexto tan extraño e insolidario, no es raro que padezcan angustia. Nardos «con la angustia pintada en el rostro», diríamos con expresión coloquial. Sencillamente, los nardos no pueden ser una presencia despreocupada en medio de la urbe. Todo ello resulta coherente con el simbolismo de pureza que tienen los nardos en Lorca. Establezcamos ahora el paralelismo evidente con el pasaje bíblico: la paloma vuelve del paisaje natural a Noé con el tranquilizador ramo de olivo —naturaleza habitable—, y la aurora en Nueva York, ante la deserción mansajera de las palomas, busca un signo equivalente, los nardos, gimiendo entre la angustiosa configuración urbana —civilización agresiva e intratable—.

Los versos siguientes (9-12)

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.

introducen en el poema un elemento religioso inesperado: la eucaristía. La transición se da con la tercera aparición anafórica del sintagma «La aurora» que ya ha encabezado las dos primeras —digamos— estrofas. Con el pronombre «nadie» (v. 9) sitúa Lorca como protagonista a los sujetos humanos. La salida del arca, en la Biblia, de Noé y su parentela y el consiguiente pacto que Dios sella con el patriarca (Gén. 9)⁴ significan la inauguración de un nuevo ciclo existencial; Dios entrega a Noé el tiempo futuro y el espacio purificado: un/a

⁴ El pacto tiene dos fases: el mandato divino «Creced y multiplicaos y llenad la tierra» (Gén. 9,1) y el signo del pacto: el arco iris (Gén. 9, 12-17).

mañana fértil preñado/a de esperanzas. Y Noé los recibe con gusto. Como contrapunto, en Nueva York *nadie* recibe a esa otra aurora cotidiana que irremisiblemente también es momento inaugural en el ciclo vital de las personas; y el rechazo se produce porque las condiciones de vida de la gran urbe y de la civilización moderna impiden a los hombres cualquier actitud optimista: la desesperanza y un futuro —inmediato o lejano— indeseable por las frustraciones acumuladas cotidianamente derruyen el horizonte vital. La frase «nadie la recibe en su boca» (v. 9), y como un elemento religioso nuevo en un poema de constantes referencias bíblicas, suscita inmediatamente la imagen de los comulgantes católicos en la consabida postura reverente y pasiva recibiendo el alimento eucarístico. Lorca asocia metafóricamente la redondez luminosa del puro y frágil sol auroral con la de la hostia consagrada. Este es el nexo semántico que arrastra la aparición inesperada de la eucaristía. Pero la gente rechaza el sol auroral-comunión «porque allí no hay mañana ni esperanza posible» (v. 10); no necesita viandas vital-espirituales porque el futuro es aciago o intrasitable. Y porque, contundentemente, en el mundo neoyorquino las obleas más reales son las monedas. Esta nueva ecuación metafórica no debe extrañar a quien esté familiarizado con las audaces imágenes que Lorca prodiga, referidas a la eucaristía, en su esforzada «Oda al Santísimo Sacramento del altar»⁵. Tal ecuación hostia-moneda encuentra contextualización y apoyo decisivo en la aparición inmediata en el verso siguiente de los «niños», hipotéticos comulgantes por antonomasia. Pero Lorca, en un salto más malabarista que ecuestre, transforma el sentido religioso y tradicional de la comunión con una drástica inversión de funciones. A saber. En vez de servir de alimento, las obleas metálicas ahora, «devoran» (v. 12); y los niños, en vez de alimentarse con la comunión, sirven de pasto. La calidad metálica de las monedas justifica su acción previa de taladrar, y su habitual presencia plural en la vida cotidiana configura en la mente de Lorca la imagen de «enjambres furiosos» (v. 11). Imagen que resalta, por contraste, la actitud de inercia reverencial o incluso la situación de desvalimiento de los «abandonados niños»-comulgantes (v. 12). En efecto, nada suscita mejor la idea de cruel abandono infantil, de inocente grupo de comulgantes a la deriva, que un enjambre de metálico zumbido abatiéndose furioso sobre un grupo de criaturas desprotegidas. O sea, las monedas son una realidad autónoma, a veces incontrolable, y protagonista de un doble sacrilegio: el de sustituir a la oblea sacramental y el de asesinar, como metralla, a la inocencia infantil⁶; sería también instrumento y signo de desacralización del mundo mítico-religioso original en tanto que producen directo y perverso de la civilización moderna.

La continuación del poema en el verso 13 se abre con la expresión «los primeros que salen». Resaltaré que se trata de un correlato casi literal del pasaje bíblico de Gén. 8, 18-19: «Salió, pues, Noé con sus hijos, su mujer y sus nueras...» A Noé y su parentela una nueva vida les espera, lúdica, compensadora, con escenarios para el amor, casi paradisíaca, fácilmente organizable al dictado de la sola razón natural; sin duda la mejor versión posible y actualizada de lo que fue el Paraíso Terrenal antes de la caída. Por el contrario, en Nueva York, ya «los primeros que salen» —al día, al paisaje urbano—, niños o adultos, tienen la íntima convicción —«comprenden con sus huesos» (v. 13)— que nada de aquella vida noélica es posible: la vida urbana, para Lorca, excluye la noción de paraíso y amor inocente tal y como expresa claramente todo el verso 14:

que no había paraíso ni amores deshojados

⁵ En GARCÍA LORCA, *Federico* (1974): «*Obras Completas, I y II*», edición de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 19.^a edición, pp. 763 ss.

⁶ La noción de inocencia infantil incluye en este contexto, a mi juicio, la condición de pobreza de los niños. Ver GARCÍA-POSADA, *op. cit.*, pág. 98.

M. García-Posada, (1981: 95-6) interpreta los amores deshojados como una metáfora «constituída sobre el lugar común del enamorado que deshoja la flor a modo de adivinanza sobre su destino sentimental». Y por eso «son amores auténticos, felices, y su ausencia es evidente en Nueva York». Y un poco más abajo agrega: «La referencia paradisíaca no nos interesa ahora». Pues bien, creo que la referencia paradisíaca es irrenunciable. La distribución del v. 14 en dos segmentos paralelos fuertemente soldados aconseja entenderlo resaltando su íntima relación. Por eso mi análisis se aparta del del concienzudo crítico, aún reconociendo la perentoriedad del suyo. Revisemos. Cuando Adán y Eva, la primera pareja, instalada en el Paraíso, caen en el pecado de orgullo y sabiduría (Gén. 2,5)⁷ lo primero que les sobreviene es el sentimiento de pudor por su desnudez; es decir, se ven despojados de su inocencia prístina. Y consiguientemente se tapan sus partes pudendas con *hojas* de higuera y se *esconden* (Gén. 3,8). La pareja humana, como tal pareja erótica y erotizada desde ese momento, se ve culpable y busca los discretos rincones. Entiendo yo, después de esto, que los «amores deshojados» son amores *sin hojas* de higuera bíblica, es decir, sin sensación de culpa y sin clandestinidad; y no se refieren —o no sólo— a los niños, sino a los «primeros que salen» (v. 13), sin discriminación de edades o cualquier otra condición. No obstante, y para justificar una explicación de base tan prosaica, conviene tener en cuenta que el contexto vegetal de eterna primavera de todo paraíso, veta la equivalencia de «deshojados» a secos, escuálidos, sin frondosidad: sería semánticamente contradictoria en el seno del verso.

Sigamos adelante. Noé salió del arca cuando la tierra estuvo seca y transitable, pero en Nueva York los que salen «van al cieno de números y leyes» (v. 15), a un territorio moral y físico cenagoso, inhóspito, incluso laberíntico, en el que la actividad lúdica jamás encuentra su función auténtica o está desnaturalizada —«juegos sin arte» (v. 16)—, y donde el esfuerzo —«sudores sin fruto» (v. 16)— es infructuoso tal y como determina el dicitario divino contra Caín⁸. En resumen: Nueva York implica un destino, una existencia y una paisaje malditos. La noción de la perdida condición paradisíaca —en la que el concepto de trabajo estaba aún por inventar, y toda actividad era por sí misma gratificante— planea sobre la mente de Lorca también en este verso 16. En Nueva York, además, la Luz plena —sazón de la aurora que logra abrirse camino es devuelta a la no existencia —«sepultada» (v. 177— por efecto sinestésico, si se me permite, de «cadenas y ruidos» (v. 17), tráfigo, disonancias de la gran ciudad:

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.

En definitiva, la drástica imposibilidad de consumarse la torturada aurora en un día luminoso según leyes inexorables de la naturaleza. Otra violación de ésta a manos de la ciudad. Un mundo en sombra o un panorama sombrío, como se quiera. Las «cadenas y ruidos», metonimia de la vida moral y material modernas, son síntomas y cosecha de nuestra civilización que se sustenta en saberes de una «ciencia sin raíces», inestable, adventicia. Es inevitable ahora la asociación mental con el catequético *árbol de la ciencia* del bien y del mal, aquel árbol prohibido de la sabiduría total, el que preservaba con su intangibilidad la inocencia de la primera pareja. Entronado en medio del parque edénico (Gén. 2,9) y —hay que suponer— bien enraizado y feraz. Pues bien: indirectamente aquel árbol de la sabiduría es asimismo con la luz objeto del «impúdico reto». Frente a la sabiduría primordial del

⁷ «—¡Nada de pena de muerte! Lo que pasa es que sabe Dios que, en cuanto comáis de él, se os abrirán los ojos y seréis como Dios, versados en el bien y el mal».

⁸ En Gén. 4,12: «Aunque cultives la tierra, no te pagará con su fecundidad».

Paraíso, la ciencia sin raíces de nuestro mundo urbano y tecnológico. La transgresión perpetrada por la primera pareja llevaba en sí misma una semilla de perversión.

Asistamos ahora a la finalización del poema (vv. 19-20):

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

Decíamos al principio que el esqueleto del poema lo componía un sistema de referencias al Génesis, especialmente al capítulo octavo. Lo que se narra en ese capítulo se condensa en tres momentos:

- 1.— Noé suelta las palomas.
- 2.— Noé sale del arca.
- 3.— Noé, lejano ya en su recuerdo los avatares de la navegación y el peligro de naufragio, se dispone a cumplir el dictado divino de multiplicarse y dominar la tierra.

Correlativamente, el sistema de referencias bíblicas en el poema es como sigue:

- 1ª.— Palomas negras chapoteando podridas aguas neoyorquinas (v. 3).
- 2ª.— Salida de los primeros neoyorquinos (v. 13).
- 3ª.— Naufragio de sangre (v. 20).

Efectivamente, podría decirse que en un naufragio acaban los neoyorquinos la aventura. Queda, así, cerrado, el sistema de correspondencias centrales. En su condición de náufragos resulta verosímil que las gentes «vacilen», caminen vacilantes; el que lo hagan «por los barrios», que son periferia, extrarradio, etc., concuerda con la dispersión azarosa y la desorientación de los sobrevivientes a un naufragio; el parcial «gentes» alude al incierto número de los mismos; y el adjetivo «insomnes», en sus secuelas de atolondramiento o vagabundeo, configura la imagen de que van a la deriva⁹. Si, después del diluvio, Dios hizo un pacto con Noé (Gén. 9,11): «El diluvio no volverá a destruir la vida, ni habrá otro diluvio que devaste la tierra», la civilización moderna está a punto de lograr que tal pacto no se cumpla.

Podríamos conformarnos con lo dicho para estos dos últimos versos del poema si en su virtualidad connotativa no pudieran descubrirse todavía conexiones con algunos pasajes del Génesis. El dicitario divino aplicado a Caín en Gén. 4,12 de «Andarás errante y perdido por el mundo» cuaja en el comportamiento de esas «gentes que vacilan insomnes» (v. 19); por otro lado, que el naufragio de las gentes neoyorquinas sea precisamente «de sangre» (v. 20) se comprende algo mejor ante las severas palabras de Dios, otra vez a Caín, en Gén. 4, 10-11: «La sangre de tu hermano me está gritando desde la tierra». No olvidemos tampoco que fue el maldito Caín (Gén. 4,17) quien edificó la primera ciudad, a la que llamó Henoc — como a su hijo—, y que su raza, los cainitas, dieron origen a la civilización, según reza el encabezamiento al pasaje del Génesis contenido en 4,17-24. Si estas últimas conexiones con el tema cainita no son arbitrarias cabría deducir que Lorca introduce —y no por casualidad— en la lista de perversiones neoyorquinas la del asesinato fratricida entre los miembros de la especie humana. Al fin y al cabo son habituales en las urbes las agresiones nocturnas y que llegue la crónica de los amaneceres teñida de sangre.

⁹ De lo que dice GARCÍA-POSADA, *op. cit.*, pág. 155, en relación a estos dos últimos versos, comparto la idea general pero me aparto sensiblemente en los detalles; en mi explicación alcanzan estos relevancia orgánica y enriquecen, creo, el sentido final del pasaje.

Conclusiones:

1.— En mi opinión, la filiación religiosa del poema ha quedado suficientemente demostrada. Se confirma, por tanto, la hipótesis planteada al comienzo de este trabajo

2.— Se cumple en esta ocasión la previsión de R. Martínez Nadal (1980:75) de que bajo el ropaje surrealista de los poemas neoyorquinos de Lorca laten referencias cultas cuyo desvelamiento ilumina el significado de los mismos.

3.— Más en concreto, la base culta de este poema es un sistema de referencias religiosas en suficiente densidad y pertinencia como para que lo incluyamos desde ahora en el conjunto de poemas llamados «religiosos» del ciclo neoyorquino, aún admitiendo que sea quizá el más solapadamente religioso del conjunto.

Tal cúmulo de referencias religiosas, por su fuerza explicativa, me ha permitido prescindir, en el análisis, de otros apoyos textuales del poemario neoyorquino o de la obra entera del poeta.

4.— El sentido general del poema asume el emblema ideológico oposición naturaleza/civilización. Tal oposición se nutre de materiales cuya fuerza y designio provienen originariamente del Génesis bíblico.

5.— Se añade un apoyo a la presunción o certeza de que *Poeta en Nueva York* «es un poemario organizado de acuerdo con una cosmogonía sustancialmente judeo-cristiana», en palabras de M. García-Posada (1981:180). Las sugerencias que el Génesis, en concreto, provoca en Lorca, son patentes.

Otras referencias bibliográficas:

- CANO BALLESTA, Juan (1981): «Literatura y Tecnología», Orígenes, Madrid.
 CORREA, Gustavo (1975): «La poesía mítica de Federico García Lorca», Gredos, Madrid.
 EICH, Christoph (1976): «Federico García Lorca, poeta de la intensidad», Gredos, Madrid.
 HARRIS, D.R. (1977): «The religious theme in Lorca's "Poeta en Nueva York"», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 54, n.º 4, octubre, pp. 315-362.
 MARBILLY, Charles (1962): «Notes pour l'étude de la pensée religieuse de Federico García Lorca: "Crucifixión"», *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXIV, bis, pp. 507-525.
 MARTINEZ NADAL, Rafael (1974): «El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca», Joaquín Mortiz, México, 2.ª edición.
 (1980): «Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca», Fund. J. March/ Cátedra, Madrid.
 MENARINI, Pietro (1972): «Emblemas ideológicos de Poeta en Nueva York», incluido en «El Surrealismo», edición de G. de la CONCHA, Víctor, Taurus, Madrid, 1982, pp. 255-270.

Héctor Martínez Ferrer